Jed Rasula

Dadá

El cambio radical del siglo XX



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Índice

A Jerry Rothenberg, a Pierre Joris

y a todos los que me acompañaron en mi viaje por dadá

INTRODUCCIÓN

Decir Zúrich en febrero es decir pleno invierno. La nieve recién caída cubre las calles como una capa de polvo que cruje cuando se la pisa; el frío de las montañas hace brillar la nariz y las mejillas de los viandantes. En el viejo barrio bohemio, a apenas una calle del río que, desde el norte, desemboca en el lago, la puerta se abre en el número 1 de la Spiegelgasse (la calle del Espejo..., vaya nombre); allí nos recibe una densa nube de humo de tabaco. Estamos en 1916, en el Cabaret Voltaire.

El local está hasta los topes y apenas caben ya más mesas; asientos hay, con suerte, para cincuenta personas, y en la tarima que hace las veces de escenario tampoco cabe ya un alfiler. En las paredes –pintadas de negro bajo un techo azul–, máscaras lascivas y grotescas y obras de Pablo Picasso, Amedeo Modigliani y August Macke.

Un hombre demacrado y levemente picado de viruela toca al piano, para crear ambiente, música de cafetín. Tras entonar con suavidad una tierna balada, una ingenua delgada y con aspecto de estar ligeramente achispada interpreta de sopetón un número procaz. Luego, con el porte de una madona, concluye su intervención haciendo el spagat. A continuación salen a escena algunos actores para acompañarla en un cuadro de vodevil, seguido de un recitado simultáneo de poemas de Goethe, el Shakespeare alemán, y de Ben Franklin. Un joven bajito con monóculo declama un conjuro tribal maorí («Ka tangi te tivi / kivi / Ka tangi te moho»), y gira y se contonea como una bailarina que ejecutara la danza del vientre. Un pianista y un violonchelista se permiten tocar un sentido movimiento lírico de una sonata de Saint-Saëns compuesta cuarenta años antes. Después, tres actores del grupo balbucean al unísono un poema para tres voces escrito en tres lenguas (francés, alemán e inglés). Estudiantes de la academia de danza moderna de Rudolf Laban, situada no muy lejos del cabaret, se descuelgan con

un número expresionista. Un personaje de aire amenazador y socarrón mira fijamente al público mientras recita una de sus «plegarias fantásticas» –una sarta de gruñidos y rugidos– a la vez que aporrea un bombo enorme y agita una fusta. El esquelético pianista, sentado otra vez al teclado, toca ahora una *Fantasía húngara* de Franz Liszt.

Al fin y al cabo, es un espectáculo de variedades, y al público sólo se le ofrecen retazos de lo que esperaría encontrar en un establecimiento convencional, cosa que el Cabaret Voltaire no es en absoluto. Hay en el aire una fiebre palpable, una electricidad que no cesará de percibirse durante los cinco meses de vida del cabaret. Y, cuando eche el cierre, ese local tan original ya tendrá un retoño.

Lo llamaron dadá, y la cuestión en torno a quién lo bautizó siempre ha sido objeto de disputa. Una entrada del diario de Hugo Ball sólo indica que el 18 de abril de 1916, o antes, el poeta alemán intercambió opiniones sobre el término con Tristan Tzara. Lo único seguro es que la palabra salió por casualidad de un diccionario francés, lengua en la que puede significar «caballito de madera» y «niñera». Cuando se pusieron a indagar más sobre su significado, a los artistas del cabaret les encantó descubrir que también puede designar la cola de una vaca considerada sagrada por una tribu africana, y que en ciertas regiones de Italia puede querer decir «cubo» y «madre». Para los artistas rumanos del cabaret, era algo que se decían entre ellos continuamente cuando conversaban: *da, da,* es decir, «sí, sí», y decidieron que era la palabra perfecta para designar el estado de ánimo que los invadía. Pero ¿qué quiere decir dadá?

Dice el Eclesiastés: «Componer muchos libros es nunca acabar», y lo mismo podría decirse si hablamos de dar definiciones de dadá, el movimiento artístico más revolucionario del siglo XX. «Dadá es osado *per se.»* «La autocleptomanía es la condición humana normal: eso es dadá.» «Dadá es la esencia de nuestro tiempo.» «Dadá lo reduce todo a la sencillez de los orígenes.» Con frases así, entre otras, lo definieron los propios dadaístas. Sin embargo, puesto que dadá nació desafiando las definiciones –ridiculizando la

complacencia y las certezas–, el aluvión de definiciones a que ha dado lugar debería tomarse con pinzas, con una reserva que va creciendo hasta el punto de poder afirmar que no tiene fin.

«Los verdaderos dadás están en contra de DADÁ», señaló Tzara, uno de los rumanos fundadores del cabaret; pero lo dijo en un manifiesto, y el manifiesto de vanguardia tiende a ser un fárrago de provocaciones y sinsentidos, salpicado con algunas explicaciones hábiles y otras tantas gemas de sabiduría. ¿Cómo aproximarse, pues, a algo que extrae la seriedad de la payasada? Richard Huelsenbeck, estudiante de medicina alemán, otro pionero del movimiento, supo impedir el paso de cualquier respuesta sencilla concluyendo así un manifiesto dadá: «¡Ser dadaísta es estar en contra de este manifiesto!» Y el propio Tzara dijo, descaradamente (y nada menos que en un manifiesto): «En principio, estoy en contra de los manifiestos de la misma manera en que estoy en contra de los principios.»

Dadá resuena con contradicciones. Sus creaciones artísticas se ofrendaban al antiarte. Ladino y bromista, dadá podía, no obstante, ser decididamente moral. Con frecuencia se lo consideró una expresión de su época, un estallido característico del momento. Con todo, a los dadaístas no les molestaba reconocer la existencia de «dadá antes de dadá», algo tan antiguo como el budismo, afín a lo que el filósofo alemán Mynona llamó «indiferencia creativa». Esa tendencia a buscar el equilibrio de los opuestos, a sentirse cómodo en la contradicción, llevó a uno de los defensores del nuevo fenómeno artístico a decir que dadá era «la elasticidad propiamente dicha». A veces, las afinidades con el budismo han hecho pensar en una supuesta negatividad situada en el corazón mismo de dadá, y algunos dadaístas fomentaron esa aspiración; pero el *no* de dadá lleva un signo de interrogación, igual que la afirmación: *sí* y *no* como partes del discurso, no como señales que indican avanzar o detenerse.

El inquietante enigma que radica en el núcleo de dadá implica que decir *no* es, con todo, decir *algo*. Lo negativo magnifica el resultado positivo. En un número dadaísta que se representó en París en 1920, André Breton enseñaba a la concurrencia una pizarra con un

insulto escrito por su amigo Francis Picabia, pintor y poeta francés; después, en cuanto el público lo leía, borraba el texto, una *performance* que capta la estrategia de dadá, consistente en dar y negar en un solo gesto.

En lugar de una definición, una síntesis más apropiada de dadá podría ser una imagen del artista francés Georges Hugnet, de 1932: «Dadá, un espantajo plantado en la encrucijada de una época.» El presente libro cuenta la historia de ese espantajo: cómo esa palabra absurda, dadá, surgió en la Suiza neutral en plena Primera Guerra Mundial hace ahora un siglo, y se propagó por Europa y, luego, por todo el mundo como un «microbio virgen», tal como lo denominó genialmente Tristan Tzara. En esa historia se entremezclan personalidades desbordantes de vitalidad que se conocieron hablando de cosas distintas y formaron alianzas momentáneas, adoptando, de forma muy diversa, la misma etiqueta: dadá. Para algunos, era una misión; para otros, sólo una herramienta o un arma prácticas para sus propios fines artísticos. Una de los primeros representantes del dadaísmo, Hannah Höch, resumió ingeniosamente la actitud de sus compatriotas: «Éramos una pandilla muy golfa.»

Dadá surgió de unas circunstancias históricas determinadas, pero, cada vez que migró, se adaptó a las distintas situaciones locales e hizo todo lo posible para echar raíces. Esa capacidad de adaptación lo convirtió en un fenómeno difícil de encasillar, aunque eficaz también como arma y estrategia. Podría decirse que fue una especie de guerra de guerrillas cultural que estalló en medio de una guerra oficial catastrófica, oficiosa y obtusa que galvanizó, en primer lugar, a quienes no tardaron en ser dadaístas, agitando su enfático *no* con un *sí* igualmente enfático. Cuando ese sí-no se cargó de electricidad como una corriente alterna, demostró ser ingobernable, y desbarató todos los esfuerzos de sus patrocinadores e inventores por canalizar la contradicción hacia un resultado predecible. Al final, la mayoría de los dadaístas afirmó alegremente el carácter impredecible de dadá, y se sintieron agradecidos por encontrarse en medio de esa corriente, sin importarles, mientras duró, cómo y dónde los golpeaba.

La historia de dadá no encaja en el arco narrativo habitual. Tuvo un principio, de eso no hay duda, en Zúrich, pero en esos mismos días se puede comprobar también la presencia de un prolongado episodio similar en Nueva York, celebrado históricamente como un fragmento de dadá, aun cuando quienes participaron en él no conocieron hasta más tarde la existencia del dadaísmo. También hubo algo parecido a un final, en París, pero ello no impidió que otros organizaran una gira, o campaña, dadaísta por los Países Bajos; y, tras el ignominioso colapso en Francia, surgieron proyectos de cuño dadá incluso en lugares tan lejanos como Europa Oriental y Japón. En palabras de Huelsenbeck, era una «epidemia danzante», con «comienzos simultáneos y espontáneos en distintas partes del mundo». En consecuencia, en lugar de presentar un relato estrictamente cronológico, los capítulos de este libro se centran en lugares y personalidades claves, y algunos de ellos regresan de vez en cuando llevando consigo la chispa de dadá.

La media docena de artistas que asistieron al nacimiento de dadá en el Cabaret Voltaire se encontraban atrapados en un remolino creativo que superaba todo lo que habían conocido hasta entonces, y en adelante no se desprendieron nunca de esa rabiosa energía. «Dadá cayó sobre los dadaístas sin que ellos lo supieran; fue una inmaculada concepción», dijo Huelsenbeck. Después del cierre del cabaret, los padres del movimiento llevaron durante unos meses una galería de arte dadaísta, lanzaron un programa de publicaciones y patrocinaron algunos actos públicos tumultuosos; pero la verdadera acción comenzó cuando se marcharon de Zúrich y divulgaron por el mundo la palabra de dadá.

En 1917, antes de que terminara la guerra, Huelsenbeck dejó Zúrich y regresó a Berlín. Tanto se engañaba entonces el alto mando alemán, que seguía dando por segura la victoria. Cuando cayó derrotada, la nación alemana se hundió y conoció una tensa transición a la democracia parlamentaria en la República de Weimar.

Cuando en Berlín y otras ciudades estalló la revolución, dadá renació, y lo hizo pisando fuerte. Aunque seguía siendo un movimiento artístico, no tardó en convertirse en un medio para la agitación política. El inconformismo, su sello distintivo, contribuyó al

desconcierto y la sordidez generales que imperaban en Berlín, y desafió abiertamente todos los valores y todos los presupuestos de las normas culturales. En ese entorno inflamable, dadá pareció, si bien por poco tiempo, un rival más en la esfera pública de la política, como el comunismo.

A diferencia de la apacible Zúrich en la Suiza neutral, al final de la guerra Berlín era un hervidero de conflictos políticos. Allí las miras del dadaísmo fueron menos artísticas, y se presentó como un movimiento combativo y anárquico. Al regresar a la capital alemana, Huelsenbeck fundó un capítulo local de dadá, al que llamó club, y sus socios fueron la punta de lanza de varios actos públicos y publicaciones subversivas. Algunos de los miembros más destacados del Club Dada –George Grosz, Wieland Herzfelde y John Heartfield– se afiliaron al Partido Comunista alemán en cuanto se fundó. Otros, como el propio Huelsenbeck y Raoul Hausmann, eran igualmente combativos, pero sin reivindicar ninguna filiación política.

Mientras el Club Dada se consolidaba en Berlín, ciudades como Colonia y Hannover celebraron sus propias temporadas dadaístas. En Colonia, Max Ernst, soldado desmovilizado poco tiempo antes, descubrió que Hans Arp, amigo suyo de antes de la guerra, era uno de los conspiradores de dadá. La agilidad creativa, sumada a su insolencia, fue la puerta de entrada para Ernst, que saltó al carro dadaísta como un vagabundo trepa a un vagón de carga, y pronto también formó parte del círculo parisino. Por el contrario, en Hannover el dadaísmo no fue más que un número en solitario. Kurt Schwitters quiso incorporarse al grupo de Berlín, pero en la capital lo consideraron demasiado provinciano. Sin dejarse amilanar, creó su propio movimiento y lo llamó Merz. Gracias a la campaña publicitaria de su editor, que presentó el libro como obra dadaísta, un poemario de Schwitters llegó a ser un éxito de ventas. ¡Al diablo, pues, con la tutela del movimiento berlinés!

Con el tiempo, los berlineses Hausmann y Höch trabaron amistad con Schwitters, con quien viajaron a Praga en una gira «Anti-Dadá-Merz». Más tarde, Schwitters hizo una campaña similar por los Países Bajos con Theo van Doesburg, director de *De Stijl,* otra

correría oficial inconfundiblemente dadaísta, y desencadenó en el educado público holandés la clase de locura que a Tzara tanto le gustaba.

Schwitters, Van Doesburg, Hausmann, Höch y Hans Richter (artista y veterano de guerra) fueron algunos de los dadaístas que en los primeros años de la década de 1920 se aliaron con los partidarios del constructivismo, un movimiento procedente de la joven Unión Soviética que fomentaba un nuevo papel para las artes, desviando el talento artístico hacia la ingeniería social. En Occidente no podía hablarse de un panorama igualmente estimulante, pues el comercio capitalista había nacido de las cenizas del final de la guerra, y estaba ahí para vengarse. Sin embargo, con la ayuda de los instintos devastadores de dadá, el constructivismo llegó a ser un movimiento desafiante y utópico en lugares como la Bauhaus, la nueva escuela de artes y diseño industriales. Esa alianza confirió a dadá un aspecto asombrosamente progresista, pues hasta entonces se lo había considerado una perversión desbordante de vitalidad, un ardid ingenioso o, en el mejor de los casos, una saludable reprimenda al statu quo.

Cuando en Alemania cesaron las convulsiones políticas, dadá tenía muy poco que hacer. Al menos eso parecía. En realidad, decidió, como un pistolero del Salvaje Oeste, instalarse en otra parte.

Y nada podía estar más lejos del dadá berlinés que las aventuras de una comunidad de exiliados europeos en Nueva York durante la guerra, un grupo de artistas «espirituosos» (tanto por lo atrevidos como por todo el alcohol que consumían) que se elevaban a alturas extraordinarias de inventiva e imaginación. Uno de ellos, Marcel Duchamp, se dedicó a diseñar objetos de la vida cotidiana considerados obras de arte, y hasta contempló la posibilidad de firmar el edificio Woolworth. Sin embargo, el ganador fue su seudónimo (R. Mutt), autor del célebre orinal, con el título *Fuente*, hasta hoy el producto más reconocible del arte dadaísta. Por irónico que parezca, aunque Duchamp está asociado para siempre a dadá, él mismo nunca se definió como dadaísta, limitándose a decir que le parecía «simpático». Pero bueno..., solía decir lo mismo de todo –

verificación, tal vez, de la primera frase del *Almanaque Dadá* (1920) de Huelsenbeck: «Hay que ser bastante dadaísta para poder adoptar una actitud dadaísta respecto del propio dadaísmo.»

Mientras tanto, Tristan Tzara mantenía encendida la antorcha en Zúrich, donde publicaba la revista *Dada* a la vez que ponía en marcha una importante campaña de relaciones públicas a escala internacional en nombre de lo que él denominaba movimiento dadá. Poco a poco fue enterándose de que algo parecido había existido en Nueva York en torno a dos exiliados europeos, Duchamp y Picabia; y, lo que es más, el fenómeno neoyorquino parecía estar expandiéndose como el de Tzara. La presencia de Duchamp y Picabia en la Gran Manzana había creado un campo de fuerzas en el que el norteamericano Man Ray vio surgir sus inclinaciones naturales; terminada la guerra, Ray siguió a sus amigos cuando regresaron a París.

Para Tzara, aislado en la ciudad alpina, la correspondencia era el medio que le permitía mantener con vida a dadá, y fue así como comenzó una frenética relación epistolar con Picabia y Breton en París, y los franceses se adhirieron con avidez a la causa dadaísta. Breton, joven y desenfadado, ya aspiraba a ser el líder, la autoridad; Picabia era brillante, original y todo lo permisivo consigo mismo como su envidiable fortuna le permitía. Para muchos era el epítome de todo el ingenio, la agresividad y la irreverencia de dadá desde mucho antes del descubrimiento del dadaísmo. Picabia parecía ser la prueba de la inmortalidad del movimiento; pero pudo desentenderse y dejar dadá cuando llegó el momento: «No guardo la colilla después de terminarme un cigarrillo», dijo. Cuando finalmente Tzara se unió a Picabia y Breton en París (1920), el dadaísmo adquirió carácter oficial. Sin embargo, esa insólita combinación resultó fatal, y el «movimiento» no tardó en irse a pique.

La caracterización de dadá como un microbio virgen (Tzara) es apropiada. Fuera donde fuese, y, en algunos casos, con independencia del tiempo que se quedara en un lugar dado, para afirmarse no necesitaba forzosamente un cabaret o un club, ni siquiera un grupo; un solo individuo bastaba. Dadá fue adquiriendo

un brillo peculiar, como un elemento radiactivo que emitiera una pulsación alucinatoria, y por ese motivo tiene poco sentido intentar presentarlo como un proyecto unificado y con un único centro colectivo. Su identidad se multiplicó según sus oportunidades y sus participantes. Por tanto, no es impropio que regularmente se publicaran las listas de sus presidentes; todos los que habían participado en alguna actividad dadaísta figuraban en ellas como presidentes, y hubo también algunos presidentes honorarios incluidos a modo de regalo; entre otros, Charlie Chaplin.

En lo fundamental, la historia de dadá es la historia de quienes abrazaron el movimiento, y también la de quienes fueron escogidos por los reflectores de dadá y aceptaron seguir ese camino durante un tiempo. Las definiciones y las caracterizaciones van apareciendo en las distintas versiones al calor del momento, pues así fue como ocurrió. Hugo Ball, uno de los primeros dadaístas, refiriéndose a su cohorte de los inicios del Cabaret Voltaire comentó que el mundo entero había empezado a hacer de médium. En efecto, los padres fundadores canalizaban algo, como un médium en una sesión de espiritismo, y transmitían una vitalidad que venía del más allá; la iniciativa personal era escasa. Y al final eso fue lo que acabó espantando a Ball, que no tardó en hartarse de lo que, fuera lo que fuese, dadá había desencadenado; y escapó, en su opinión, justo a tiempo.

Dadá *jes grew* –«sencillamente creció»–, como en la afortunada expresión que empleó Ishmael Reed en *Mumbo Jumbo*, novela que trata sobre la creciente popularidad del jazz. Como dadá, el jazz impactó por primera vez durante la Gran Guerra, y después desbordó las orillas e hizo rugir los locos años veinte. Durante un tiempo, y en opinión de muchos, el jazz y dadá fueron dos caras de la misma moneda. Los dadaístas no opusieron resistencia a esa asociación, y en algunas ocasiones contrataron orquestas de jazz para sus funciones. La novedad y el humor dominaron en la primera época del nuevo ritmo, y si los músicos hubieran oído hablar de dadá, probablemente habrían secundado la afirmación de Hoagy Carmichael, para quien el jazz era el hermano gemelo de dadá. En

cualquier caso, la cantante de blues Mamie Smith y sus Jazz Hounds grabaron en 1922 un éxito titulado «That Dada Strain», y en una retrospectiva inaugurada treinta años después, Duchamp incluyó el disco de 78 rpm.

Al dadaísmo lo animaba el mismo espíritu, pero también era una respuesta a las actividades artísticas de vanguardia más recientes: el futurismo italiano, el expresionismo alemán y el cubismo francés, las últimas corrientes que en ese momento asimilaban los artistas que en 1916 se encontraban en Zúrich, ciudad que, en palabras de Hugo Ball, era una jaula para pájaros rodeada por unos leones temibles. El cataclismo de la guerra pesaba con fuerza sobre todos ellos, y se suponía que la civilización era progresista y estaba más allá de la barbarie. Con todo, los primeros dadaístas pensaban que a su alrededor tenían los medios para enfrentarse a esa amarga verdad. El expresionismo y el cubismo se habían beneficiado del descubrimiento de objetos tribales de África, Oceanía y otros lugares remotos, y para los dadaístas del Cabaret Voltaire, esa corriente de primitivismo desempeñó un papel revitalizador. Si el hombre civilizado se empeñaba en exterminar a sus semejantes, era mejor regresar al pasado, volverse «primitivos».

En sus orígenes, la condición previa de dadá fue la guerra, pero revivió inmerso en el estado de agitación que caracterizó a la posguerra. Tras un conflicto tan catastrófico y prolongado, la fabricación meramente jurídica de un armisticio no consiguió que todo volviera a la normalidad de un día para otro. Colonia, por ejemplo, quedó en la Renania ocupada. A un grupo de dadaístas disidentes, la presencia de militares británicos les inspiró el nombre con que se bautizaron a sí mismos, Stupid. En el París de la posguerra, mientras los extranjeros regresaban en tropel a la Ciudad Luz, se oían voces que pedían a gritos que volviera «el orden», lo que para algunos sonaba a resurgimiento de la xenofobia nacionalista. En cambio, a los jóvenes escritores que no tardaron en apiñarse alrededor de dadá, semejante exhortación era repugnante, pues equivalía a la negación de todo lo que hacía de París un faro para el arte de vanguardia, una ciudad donde no se tenía en cuenta la procedencia de los artistas.

Cuando el malestar de la posguerra empezó a remitir en toda Europa, dadá también cambió para adaptarse a los nuevos tiempos. Una vez había sido un agente de la destrucción, pero su alianza con el constructivismo reflejaba el nuevo papel que se proponía desempeñar, el de agente creativo. Fue una alianza basada en el principio de la cooperación internacional. La actitud del constructivismo y la de dadá trascendían con determinación las fronteras nacionales; se trató, por tanto, de una unión natural. Desde sus inicios, el dadaísmo había rehuido la maldad que se ocultaba bajo conceptos como nación y nacionalidad, en los que un tribalismo ciego vencía a la razón y a cuyo paso proliferaban las carnicerías.

Como era predecible, las alianzas internacionales de dadá lo convirtieron en blanco de las persecuciones durante la década de 1930, unos años marcados por el auge de los nacionalismos. En Alemania, mientras comenzaban a llevarse a la práctica los programas políticos del Tercer Reich, dadá y el constructivismo fueron los primeros movimientos artísticos estigmatizados. En 1932, los nazis clausuraron la Bauhaus, de influencias claramente constructivistas, por considerarla un turbio refugio de la modernidad internacional, y en 1937 ridiculizaron a dadá y otros ismos en la infame exposición *Entartete Kunst* («arte degenerado»).

Tras el prolongado conflicto de la Segunda Guerra Mundial y la caída del Tercer Reich, las provocaciones distantes de dadá volvieron a oírse como un estruendo con efecto retardado. En todo el mundo, nuevos grupos artísticos reconocieron su deuda con dadá, desde Gutai en Japón hasta Fluxus en Nueva York, así como los Nouveaux Réalistes de París y muchos más. Artistas prestigiosos como John Cage y Jasper Johns, Joseph Beuys y Andy Warhol, entre muchísimos otros, despegaron en varias direcciones que serían impensables sin el fervor destructivo con el que dadá había allanado el terreno. Sin el dadaísmo hoy no tendríamos *mash-ups* –los collages musicales– ni sampleados, ni fotomontajes, ni happenings... Y ni siquiera habrían existido el surrealismo, el pop art y el punk... Sin dadá, la vida moderna tal como la conocemos tendría un rostro muy muy diferente; de hecho, difícilmente podría calificarse de moderna.

1. CABARET VOLTAIRE

Hugo Ball fue uno de aquellos soñadores de los primeros días del siglo XX cuya sensibilidad fue víctima de los estragos que ocasionaban leer a Nietzsche («Dios ha muerto») y la filosofía anarquista de Bakunin («El Estado parece un matadero gigantesco»). Lo consumía el deseo wagneriano de reunir todas las artes en una *extravaganza* teatral arrolladora, pero en su contra jugaba la sensación de no sintonizar con su época. Como confió con tristeza en su diario: «He realizado todo tipo de esfuerzos para simular ante mí mismo una existencia real.»[1] Tratar con un vendedor en una tienda ya era una prueba de fuego: «La timidez de mi tono de voz, mi paso lento y vacilante, hace tiempo que le han revelado que soy un "artista", un idealista, un personaje de aire.»

Etéreo, creativo, introvertido, Ball no tenía nada que ver con el combate brutalmente mecanizado que asolaba Europa. Ciudadano alemán, tenía veintiocho años cuando en agosto de 1914 estalló la Primera Guerra Mundial, pero, aunque intentó alistarse tres veces, no pudo ir al frente por motivos de salud, y hasta la última pizca de lealtad a la nación que pudiera tener se evaporó cuando, en noviembre de 1914, pocos meses después de empezar la guerra, visitó el frente belga. No tardó en participar en protestas antibélicas, mientras Emmy Hennings, su amada, falsificaba pasaportes para quienes se negaban a ir al frente. Capturada por la policía, pasó una temporada en la cárcel, pero ese episodio no pareció hacer mella en su determinación, y en mayo de 1915, cuando finalmente ambos huyeron de Alemania, lo hicieron con pasaportes falsos.

Al llegar a Zúrich, Ball pasó a llamarse Willibald, y más adelante Gèry, pero recibía la correspondencia con su verdadero nombre. Fue ese detalle lo que acabó llamando la atención de las autoridades suizas, y él también pasó una temporada entre rejas hasta que se comprobó su verdadera identidad. Le permitieron quedarse en Zúrich con Hennings, aunque la policía sospechaba

que Ball era su rufián, una reputación que lo había seguido desde Alemania. A decir verdad, antes de que llegaran a Zúrich no se los podría haber considerado una pareja en ningún sentido convencional, mucho menos si se tiene en cuenta la larga lista de amantes de Hennings durante sus años en Múnich y Berlín.

Ball y Hennings a duras penas se ganaban la vida; no paraban de descender en la escala social y les costaba Dios y ayuda mantenerse a flote. Aunque Zúrich era un refugio para los exiliados alemanes, las cosas se pusieron tan feas para ambos, que Ball pudo intentar suicidarse en octubre, posiblemente arrojándose al lago de Constanza. Los detalles son vagos, pero al parecer intervino un policía, que impidió que Ball llevara adelante su propósito de quitarse la vida.

Un día, mientras la abatida pareja paseaba por las calles de Zúrich después del acto desesperado de Ball, encontraron por casualidad una oportunidad de trabajar en un espectáculo de variedades, el Maxim Ensemble, y se apuntaron. «Tenemos contorsionistas, faquires, funámbulos, todo lo que se puede desear», escribió Ball a un viejo amigo, mencionando de paso que también trabajaba con una mujer que tenía alas de mariposa tatuadas en las nalgas; si alguien aceptaba pagar una tarifa especial, la mariposa remontaba el vuelo en una exhibición privada.

A pesar del temperamento académico de Ball y sus anhelos espirituales, los meses de penuria en Zúrich lo pusieron en contacto con la escoria de la sociedad, trabajando entre tragasables y otros bichos raros. Con todo, supo mantenerse apartado de ese ambiente; dentro del grupo, pero sin formar parte de él. Era un pianista competente que dominaba un amplio registro, y podía tocar tanto una canción de cuna de Chopin como bulliciosos éxitos populares de la época; ese talento y ese refinamiento le impedían encajar en su nuevo entorno.

Los bajos fondos eran un mundo más familiar para Hennings, que había sido cantante en escenarios elegantes y también en algunos antros –para ser exactos, con más frecuencia en antros–. También había consumido muchas drogas y vivido la clase de vida bohemia

que la convertía en blanco fácil para que la acusaran de ejercer la prostitución, y la habían arrestado varias veces por delitos menores.

Tras un par de meses de gira con la compañía ambulante, inmersos en un ambiente de encantadores de serpientes y contorsionistas, Ball y Hennings acabaron regresando a Zúrich, donde él contactó con un marino holandés retirado que regentaba un café en el barrio bohemio. Ball le expuso su idea de convertir el lugar en un cabaret de artistas, y el propietario, intrigado, aceptó.

Todo se montó bastante rápido. El 2 de febrero de 1916, Ball puso este anuncio en un periódico local: «Se hace una invitación a los jóvenes artistas de Zúrich para que acudan con sus propuestas y aportaciones sin que importe su orientación particular.» No había mucho tiempo para planear nada, pues la fecha de inauguración se había fijado para sólo tres días después.

A las seis de la tarde del día en que abrió el cabaret –una fecha estratégica, el sábado 5 de febrero–, mientras Ball colgaba a la carrera carteles futuristas y montaba un pequeño escenario, llegaron varios rumanos, un grupo de «reyes magos» con obras de arte enrolladas y manuscritos en lugar de incienso y mirra. Uno de esos rumanos era Marcel Janco, artista y estudiante de arquitectura; otro, Tristan Tzara, un adolescente bajito y atildado. Janco, joven equilibrado y de buen ver, se puso de inmediato a colgar sus obras en las paredes del cabaret. Ya esa primera noche, Tzara se ganó la simpatía de todos leyendo poemas que iba sacando de los bolsillos de su abrigo –un precursor de los poetas de hoy, que intentan que la torpeza y las meteduras de pata parezcan un signo de elegancia y estilo–. Eran poemas en rumano, la lengua de su país natal, y aun cuando sólo pudieran entenderlo sus compatriotas, la lectura confirió a la velada un toque cosmopolita.

Al principio, el local se anunciaba en alemán como Künstlerkneipe Voltaire, no exactamente un cabaret, sino algo a medio camino entre *saloon*, pub y club estudiantil; en otras palabras, una cervecería. Puesto que la «taberna de artistas» se encontraba en el barrio de los estudiantes, en gran parte el público estaba formado, qué duda cabe, por universitarios que querían juerga e hincharse de cerveza.

Más tarde, Ball y Hennings, veteranos del circuito de los carromatos y pistas de serrín, empezaron a llamarlo cabaret, término que describía con exactitud la idea de local que tenían en mente: un poco de todo, de lo intelectual a lo vulgar, pero siempre divertido.

El anuncio que Ball puso en los periódicos atrajo a tipos de todo pelaje. La noche misma de la inauguración se presentaron unos músicos rusos con sus balalaicas, y fueron doce o más los que tocaron apretujados en el diminuto escenario. Asistieron también algunos zuriqueses con ganas de recitar sus modestos poemas. Se parecía a un «micrófono abierto» de hoy; entonces, igual que ahora, lo más probable sería que, en el momento en que alguien empezaba a leer, todos los presentes se esforzaran por disimular su bochorno.

Puesto que Ball y Hennings lanzaron su empresa a la buena de Dios, dependían de esas apariciones casi milagrosas para llenar el local. Afortunadamente, contaron con un puñado de artistas que conectaron al instante y, antes de que se dieran cuenta, se habían convertido en una *troupe*.

Tzara y Janco fueron los primeros diamantes en bruto. Otro fue Hans Arp, un artista consumado con buenas conexiones en círculos internacionales. Menos de una semana después de la inauguración del cabaret, llegó de Alemania otra joya, el poeta y estudiante de medicina Richard Huelsenbeck, viejo compinche de Ball.

La llegada de Huelsenbeck fortaleció la determinación de Ball y otros integrantes del grupo, que aspiraban a que el cabaret atrajera parte del espíritu de vanguardia que había caracterizado a los futuristas italianos antes de la guerra. En mayo del año anterior, Ball y Huelsenbeck habían organizado en Berlín una velada artística para solidarizarse con F. T. Marinetti, líder de los futuristas. Marinetti era el maestro de ceremonias arquetípico de la vanguardia. Descendiente de una acaudalada familia italiana, se había criado en Alejandría, su ciudad natal, y había tenido el suficiente descaro para comprar, en 1909, tres columnas y media de la primera plana del importante periódico parisino *Le Figaro*, desde donde anunció el lanzamiento del futurismo. El artículo que publicó se iniciaba con sus exultantes recuerdos de un accidente automovilístico (en esos días,

era uno de los pocos en Europa que tenían un coche), seguidos de una glorificación de la velocidad y el peligro y de una afirmación de los poderes purificadores de la guerra.

Hay que imaginarse a los parisinos de los bulevares, sentados a tomarse con calma el café de la mañana y a leer el periódico, topándose de buenas a primeras con ese italiano desaforado que afirmaba que la guerra era «la única higiene del mundo» e insistía en que sus futuristas estaban dispuestos a destruir los museos y bibliotecas y a combatir contra el moralismo, el feminismo y la «vileza oportunista y utilitaria». En cuanto al arte, el bastión de la cultura francesa, para Marinetti sólo era «violencia, crueldad e injusticia».

Marinetti disparaba la primera salva de una guerra cultural. Su principal objetivo era sacar a sus compatriotas de la complacencia cultural que había convertido el país en poco más que un destino turístico; él quería fábricas, no ruinas pintorescas. La regresiva tendencia burguesa a seguir aferrándose a modelos de un pasado aristocrático era un blanco demasiado grande. ¿Cómo podía fallar?

Marinetti no tardó en predicar con el ejemplo, y lo hizo de todas las maneras posibles, lanzando una proclama virulenta tras otra («¡Abajo Parsifal y el tango!»; «¡Asesinemos el claro de luna!»), publicando libros, organizando exposiciones e incluso convirtiendo el futurismo en un espectáculo ambulante. Al volante de sus automóviles por pueblos rurales somnolientos, haciendo sonar las bocinas y repartiendo por todas partes folletos con el programa de la noche, los futuristas ponían manos a la obra insultando a la concurrencia de todas las maneras imaginables, leyendo sus manifiestos, recitando poemas que a menudo eran poco más que efectos sonoros, interpretando números revolucionarios y enseñando sus cuadros como si fueran petardos visuales. Provocaban y amonestaban a los curiosos, exigiéndoles que se indignaran; y lo conseguían –por lo general, les lanzaban frutas y verduras al escenario.

Tras apostar por las virtudes de la guerra, los futuristas no eludieron la confrontación, y cuando estalló el conflicto de verdad, estuvieron entre los primeros en alistarse. De hecho, cuando Ball y

Huelsenbeck organizaron en Berlín la velada en apoyo de Marinetti, el italiano ya había hecho todo lo posible para que su país entrase en guerra... contra los alemanes. A esas alturas, el propio Ball se había vuelto contra su país natal y estaba en contacto con Marinetti. Los poemas que recibió del líder futurista dejaron boquiabierto al expatriado alemán en Zúrich. Diseminadas dinámicamente por la página, esas violentas provocaciones rebasaban con creces los límites de la literatura; eran, en palabras de Ball, «poemas que pueden enrollarse como un mapa». Marinetti tuvo un efecto duradero en Ball; su deconstrucción del lenguaje fue formando parte de las preocupaciones de Ball durante su temporada en el cabaret, un trabajo encaminado a purificar, limpiar y liberar el lenguaje del azote de la xenofobia periodística y el nacionalismo irresponsable.

Hugo Ball era un hombre con profundos conflictos, pero tenía el don de saber abrazar polos opuestos. Siguió la demencial vida nocturna del cabaret desde una especie de retiro escolástico, durante el cual trabajó en un libro de teoría política y en un estudio sobre la primera época del cristianismo. Pasó sus últimos años en las cumbres alpinas, hasta su muerte en 1927, llevando una vida empobrecida, pero devota, como si quisiera confirmar algo que había escrito en su diario en noviembre de 1913: «Lo demoniaco ya no distingue al dandy de lo cotidiano. Uno tiene que convertirse en santo si quiere seguir distinguiéndose.» El dandy y el santo eran los polos entre los que se sentía ir y venir como un volante de bádminton. «Mi pensamiento se mueve por oposición», fue una de sus conclusiones. Podía ser activo como un dandy, o pío como un santo, pero el tránsito entre esos dos polos se parecía a la impotencia. «Jamás pongo todas mis fuerzas en juego», escribió una vez; «me limito a ejercer el diletantismo.» Ball quería ser un agitador, pero sin perder de vista al monje.

Aunque nunca combatió en el frente, la Primera Guerra Mundial había dejado en él profundas cicatrices anímicas. «Me han puesto el sello de la época», escribió en agosto de 1915, y añadió: «No se ha hecho sin mi colaboración.» Mientras que otros artistas se desentendían del belicismo, denunciándolo como el fruto

contaminado de un militarismo del que no querían saber nada, Ball se sentía vagamente culpable. Cuando reflexionó: «Tiendo a comparar mis vivencias particulares con las de la nación», estaba tomando conciencia de que no podía alcanzar ninguna valoración propia digna de ese nombre sin incluir en ella la identidad nacional. Esa clase de pensamientos tiende a surgir durante la guerra, cualquier guerra, y fuerza esta incómoda ecuación: si mi país está haciendo lo que hace, «yo» también estoy haciéndolo. Si una guerra define a un alemán como a alguien que mata a un francés, ¿qué hace el alemán con su amor a París? En su fuero íntimo, Hugo Ball nunca estuvo completamente seguro de saber qué defendía.

Dado que Ball, como muchos otros artistas, rehuía los tópicos que se empleaban para hacer subir la fiebre marcial, sentía que la lengua misma estaba siendo envenenada. ¿Acaso no era deber del escritor preservarla y protegerla? Eso pensaba él; así pues, «nosotros, los poetas y pensadores, somos sin duda los culpables de este baño de sangre». Y eran también los que tenían que pagar por ello. Abrir el Cabaret Voltaire fue el primer paso de su expiación personal, nada menos que, como lo llamaba él, un programa de «autoayuda», y se embarcó en el proyecto con esta fórmula: «Que tu propia experiencia sea el objeto de enérgicos experimentos de renacimiento.» *Experimentos en renacimiento* suena más a vudú que a trabajo de laboratorio, y el cabaret tenía algo que acabó amalgamando a sus principales participantes en una unidad tribal. Las representaciones eran verdaderos rituales, pues los artistas no buscaban el aplauso, sino una apuesta cada vez más fuerte por parte de los otros miembros de la tribu. En el cabaret imperaba cada noche una atmósfera de ceremonia religiosa, de danza de los espíritus, un aire de exorcismo, una limpieza ritual encaminada a purificar un mundo inmerso en una carnicería sin sentido.

Por encima de todo, el Cabaret Voltaire era, en efecto, un *cabaret*, fenómeno bastante nuevo en Zúrich, organizado por los exiliados que llegaban en tropel a la ciudad y que intentaban que allí rebrotara un poco el ambiente cosmopolita de las ciudades que habían tenido que abandonar. La moda de los cabarets regentados por artistas había empezado en París en 1881 con el Chat Noir, y no tardó en

atravesar Europa desde Barcelona hasta Moscú. Ball, Hennings y Huelsenbeck eran veteranos de los cabarets más renombrados de Múnich y Berlín.

Ball pudo echar mano de sus largos años de aprendizaje en el teatro, y también de su experiencia en espectáculos de variedades, pero en el cabaret, sin Hennings no habría podido hacer nada. Las fotos tomadas a lo largo de la vida de ella revelan su carácter camaleónico, propio de una personalidad de la escena. Es fácil imaginársela como estrella de cine si hubiera tenido esa oportunidad. Era delgada y curvilínea, y la mayor parte de su vida el corte de pelo a lo paje enmarcó su atractivo rostro. Con todo, ese rostro también tiene algo enigmático.

Sería un verdadero desafío ordenar cronológicamente las fotos de Hennings, al menos después de 1909, cuando aún tenía las saludables redondeces que en los Estados Unidos eran la marca de la «chica Gibson». Después de entrar en el circuito teatral, donde formó parte de un grupo bohemio y empezó a consumir drogas, su aspecto decayó, aunque casi imperceptiblemente, y si en una foto puede parecer angelical, en otra se la ve pícara y guapísima, y en otra, en cambio, envejecida antes de tiempo. Llevaba en su semblante, como si fuera parte de su vestuario, los signos de una vida vivida al límite. A los treinta podía parecer una mujer de cuarenta; o de veinte, según.

Esa indefinición temporal era aún más asombrosa en su voz, cuando cantaba. Algunos contemporáneos hablan de fragilidad cuando entonaba cancioncillas sentimentales de la *belle époque*, y del espectacular contraste cuando interpretaba los temas vulgares de los bajos fondos. Un crítico la describió así en 1912: «Su voz va dando saltos entre los cadáveres y se burla de ellos, trinando con ternura como un canario amarillo.» Imaginemos, por ejemplo, a Shirley Temple fundiéndose en Marlene Dietrich y luego volviendo a ser Shirley Temple.

Hennings asustaba a Hans Richter, que la había conocido en Berlín antes de la guerra. «Nunca me sentí a gusto con ella, no más de cómo me sentía con Ball, que vestía de negro como un cura», escribió. «Pero las razones no eran las mismas. Para mí era tan

difícil creerme el misticismo infantil de ella como la solemnidad de sacerdote de Ball. La actitud pueril [de Hennings], esa seriedad mortal con la que decía las cosas más descabelladas, eran, para mí, un misterio.» Según Richter, sólo Ball podía apreciar de verdad a Hennings. Ball –el demacrado Ball, que podría haber sido el modelo para «Un artista del hambre» de Kafka– se sentía más fuerte en presencia de Hennings; Richter, en cambio: «Sin saberlo, sentía vergüenza de ser tan robusto.»

Esa relación entre Ball y Hennings queda vívidamente de manifiesto en una anécdota que contó Friedrich Glauser, que los conoció por intermedio de Tzara en el Café Odeon. A Glauser le impresionó el rostro descarnado de Ball, arrugado y con pequeños signos de distinción espiritual, como si fuesen jeroglíficos. Ball sonreía, pero no habló mucho, como si mimara sus palabras y les insuflara vida con todo cuidado. De repente, la puerta se abrió de par en par y apareció una chica bajita, rubia y delicada que llevaba un jersey verde. Después de que Tzara se la presentara: «Me miró con cierta suspicacia», cuenta Glauser, que observó, mientras apretaba su mano, caliente como si tuviese fiebre, que Hennings se comía las uñas. Dice Glauser que estaba tan animada que parecía vibrar como un trozo de papel delante de un ventilador mientras contaba que la noche anterior su difunta abuela se le había aparecido entre la niebla del bulevar. Tzara rió, y otro de los presentes dijo: «Emmy, tú has bebido.» Un breve rastro de irritación cruzó el ceño de Ball antes de que una débil sonrisa asomara en sus delgados labios; y comentó que, por supuesto, la abuela venía a consolar a su pobre nieta, que tiritaba de frío en medio de la niebla del invierno suizo. Envolviendo las manos de Hennings en las suyas, Ball hizo callar de inmediato a los demás con ese gesto protector. «Ball era un ser muy raro», observó Glauser; «esa vanidad y esas poses eran absolutamente ajenas a él. Él no causaba impresión; él *era.»* Antes de conocer a Ball, la vida de Hennings había sido realmente agitada, pero también tan desesperada, que el aura protectora de Ball, siempre a su lado, llegó a ser su tabla de salvación.

A pesar de esa aparente firmeza, Ball vivía acuciado por cierto

tormento y montones de dudas en sí mismo. Claire e Yvan Goll conocieron a la pareja en Zúrich, y, en sus memorias, Claire define a Ball como «el polo opuesto de un hombre feliz»; comentó también, como si fuera prueba de ello, que siempre lo había visto vestido de negro. No obstante, era en su interior donde Ball llevaba su negrura más opresiva. Algunos dadaístas recuerdan que Hennings salió durante un tiempo con un periodista español, y que Ball los seguía por Zúrich con una pistola en el bolsillo. Sin justificación alguna, Claire lo acusó, cuando Ball consiguió que Emmy volviera con él, de apagar esa chispa de vida que para Hennings fue la aventura con el español. Nada podía estar más lejos de la verdad, pues, a decir de todos, la relación de la pareja fue estrechísima a partir de ese momento, y duró hasta la muerte de Ball en 1927, tras la cual Hennings pasó el resto de sus días recordándolo en una serie de memorias.

Cuando en el Cabaret Voltaire empezaron las funciones semanales, fue cobrando vida entre los participantes, a medida que fueron conociéndose, algo parecido a una danza social y artística. Vieron qué podía aportar cada uno de ellos, y la manera en que sus diferentes trayectorias podían cruzarse para conseguir momentos brillantes en escena. Probaron un poco de todo. Para Ball y su equipo, el cabaret era una experiencia fantástica, por lo estimulante, y también absolutamente agotadora. Dado que todo se hacía a la carrera, nunca hubo nada parecido a una rutina, un número fijo. Algo podía funcionar, pero no por ello lo repetían necesariamente. El ímpetu que se encontraba en la base de ese hallazgo podía persistir, pero la gente del cabaret sentía aversión por lo rutinario en todos los aspectos de la vida.

Cada miembro del grupo central –Ball, Hennings, Tzara, Janco, Arp y Huelsenbeck– aportaba algo único. Cuando llegó Huelsenbeck, no tardó en exigir más intensidad. «Aboga por que se refuerce el ritmo (ritmo negro)», escribió Ball en su diario, y añadió que lo que más le gustaría al recién llegado sería hacer que «los tambores de la literatura redoblaran» a conciencia. Huelsenbeck leía sus poemas con agresividad, gruñendo, aporreando un tambor y

blandiendo una fusta o un bastón. «En medio de los fantásticos naufragios sonríe la cabeza de la Gorgona, de un horror sin medida», comentó Ball.

¿Qué se estaba destruyendo? En primer lugar, el objetivo de Huelsenbeck era atentar contra el refinado decoro de la poesía. Aspiraba a volver a los orígenes primitivos de la humanidad; sus poemas hundían la conciencia en un caldero de formas primigenias, trozos de material terrestre en estado puro del que podía surgir cualquier cosa en la espiral de la evolución: «vejiga de cerdo timbal cinabrio cru cru cru»; así empieza una de sus «plegarias fantásticas», y el poeta salpicaba generosamente sus textos con falsa jerigonza africana: *sokobauno sokobauno, O hojohojolodomodoho* o *Avu Avu buruboo buruboo*, o lanzando, como quien hace sonar de golpe los platillos en un local de striptease, un improvisado *umba umba* en plena lectura.

Huelsenbeck había estrenado esas fantasías selváticas en Berlín, donde Ball y él habían organizado la velada de poesía futurista. Los efectos sonoros estaban incorporados en poemas repletos de incongruencias y asociaciones libres, del estilo que los surrealistas hicieron suyo poco después. «El fin del mundo» comienza con un verso absolutamente claro antes de hacer una carambola, como una bola de billar que choca contra todo lo que tiene delante:

En este mundo las cosas han ido realmente demasiado lejos
Las vacas se sientan en los postes del telégrafo y juegan al ajedrez
Bajo la falda de la bailarina española la cacatúa
canta con la melancolía de un corneta del regimiento y los cañones gimen todo el día
[...]
Ay ay vosotros grandes demonios – ah ah apicultores y sargentos primeros
Wala waw waw waw wala dónde dónde dónde quién no sabe hoy
lo que escribió nuestro Padre Homero
Llevo en mi toga la guerra y la paz pero prefiero un trago de licor de cerezas

Cuando en 1916 se publicó su libro *Plegarias fantásticas* –uno de los primeros títulos de la sección Dada de la editorial Malik–, Huelsenbeck regaló un ejemplar a su madre, que rompió a llorar al instante por temor a que su hijo no estuviera en su sano juicio.

Huelsenbeck no era el único afectado por el atractivo del «África más oscura». También Tzara escribía «poemas africanos» y, de hecho, en la década anterior a la guerra, en Alemania y Francia muchos artistas se quedaron embelesados con los objetos tribales de África y Oceanía, el botín de las potencias imperiales que atiborraba los almacenes de las capitales europeas. Algunos admiraban simplemente el trabajo artesanal, pero a otros, como Picasso, esos «fetiches» les parecían verdaderamente aterradores. «Eran armas», comprendió el español cuando en 1906 comenzó a pintar *Las señoritas de Aviñón*. «Mi primer lienzo de exorcismo», lo llamó, y en él pintó versiones grotescas de máscaras africanas sobre las caras de desnudos en un burdel.

Más o menos en esa misma época, artistas alemanes del grupo Die Brücke («El puente») viajaron a África y al Pacífico Sur en busca de un rejuvenecimiento que no podía ofrecerles una Europa en decadencia, y se zambulleron en las fuentes primigenias del renacimiento. Sobre todo con sus grabados los artistas de Die Brücke hicieron una muestra de obras figurativas deliberadamente toscas y, hasta cierto punto, infantiles. Sus colores, atrevidos y vivos, y una aplicación intencionadamente chapucera de la pintura, eran una bofetada en la cara de las rígidas bellas artes académicas. Los provocadores rostros verdes y rojos de Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde y Max Pechstein parecieron una auténtica insolencia a un público escandalizado, pero otros artistas y escritores de la vanguardia alemana reconocieron que esa manera de pintar convertía el rostro en una máscara –y una máscara, escribió en 1915 Carl Einstein en su profética obra sobre escultura africana, es «éxtasis fijo».

Las máscaras que Janco llevó al Cabaret Voltaire acusaban la clara influencia de ese legado primitivista, y también resultaron claves para descifrar los poderes misteriosos de la danza. Janco participó con ganas en todo ese jaleo, intervino en varias

performances y contribuyó con sus obras. Hacia finales de mayo enseñó al grupo una serie de máscaras; se las probaron, y todo el cabaret sintió que exigían de ellos movimientos y gestos complementarios. Ball, Tzara, Huelsenbeck, Arp y Janco no tardaron nada en ponerse a dar vueltas por el local, presas de convulsiones y en un trance improvisado, como si la diosa Terpsícore hubiera agitado su varita mágica para poner esos cuerpos en movimiento. Naturalmente, para Ball ese estallido de júbilo fue una danza entre trágica y absurda: «El horror de esta época, el trasfondo paralizante de las cosas, se ha hecho visible.» Para los demás sólo fue un acto de liberación en el estilo de los «bailes de las brujas» de Rudolf Laban, coreógrafo pionero y gurú de la danza moderna, cuya academia quedaba a pocos pasos del cabaret. El propio Laban se inspiró en las máscaras de Janco para crear un traje de aspecto amenazador con el que ejecutaba uno de sus solos. Laban era un *habitué* del cabaret, y a veces sus bailarines tomaban parte en el espectáculo. En abril, cinco de ellos interpretaron una *danse nègre*, con Maja Kruscek, la novia de Tzara, como primera bailarina.

Tzara llegó a ser un actor fundamental en el marco de la vanguardia internacional, y se nombró a sí mismo director del *mouvement Dada*. No obstante, empezó siendo el benjamín de la tribu. Nacido en 1896 como Samuel Rosenstock, e hijo de una familia acomodada de comerciantes judíos, era diez años menor que Ball, ocho años menor que Arp y un año menor que Janco, con quien había lanzado en Rumanía la revista literaria *Simbolul* (1912). En una fotografía de ese año, Janco parece el líder indiscutible del grupo; el sombrero ladeado con desparpajo demuestra una imperturbable confianza en sí mismo. A sus quince años, Tzara parece demasiado serio, e intenta aparentar, no sin cierta desesperación, el porte de un poeta, Bucarest anhelando la Rive Gauche.

Janco, que había llegado a Suiza con dos hermanos, se matriculó en la Universidad de Zúrich en noviembre de 1914. Cuando Tzara llegó unos meses más tarde, Janco lo esperaba. El rumano más joven se alojó en el mismo edificio en que vivía su compatriota, la Pension Altinger, en el número 21 de la Fraumünsterstrasse, donde

vivió durante toda la época del Cabaret Voltaire, incluso después de que los hermanos Janco se mudaran.

Al precoz Tzara nunca lo intimidaron sus colaboradores de más edad. Los padres lo habían enviado al extranjero para evitarle el servicio militar obligatorio –que los judíos debían cumplir, aunque por regla general se les denegara la nacionalidad rumana–, y el cabaret fue para él un nuevo lugar de nacimiento. Ya no sería un impostor burgués que escribía poemas en rumano al estilo de los simbolistas franceses de las últimas décadas del siglo XIX. Escribir poesía era una manera de probarse una nueva identidad, el eterno deporte de la adolescencia. En la revista *Simbolul* había firmado con el seudónimo S. Samyro, su álter ego poético. El año anterior a instalarse en Zúrich, y después de probar otros seudónimos, se decidió finalmente por Tristan Tzara. Tristan era un guiño a su poeta preferido, Tristan Corbière (un seudónimo también, inventado por Charles Cros), un nombre que también se asocia a «triste», y Tzara es la transcripción fonética de *tara*, que en rumano significa «patria». Triste en su patria, Tzara entró en ebullición en Zúrich, donde en el alocado cabaret pudo dar rienda suelta a su inteligencia natural; allí, su olfato instintivo para el conflicto aspiraba a la perfección escénica.

Sus colegas del cabaret no podrían haberse parecido menos a él, y formaron un conjunto pintoresco, cuyas tensiones, al entrecruzarse, animaban sus producciones artísticas. Ball y Tzara –los «grandes matadores» de dadá, los llamó Hans Arp más tarde– eran un estudio de contrastes. Sus respectivos rostros ponían aún más de manifiesto la diferencia de edad; el de Ball, demacrado y ojeroso; el de Tzara, redondo y regordete como el de un bebé. En cualquier fotografía, Ball siempre es el más alto del grupo; Tzara, el más bajo. En cambio, Arp y Huelsenbeck eran ambos de estatura mediana; en el medio encajaban bien, y en más de un sentido. La brutalidad de Huelsenbeck en el escenario era una pose, pero animaba a Tzara a liberar al bromista que llevaba dentro. Huelsenbeck y Tzara solían usar monóculo, una manera de imitar al dandy, personaje que obsesionaba a Ball. Arp era más reservado, un artista, no un actor, pero interpretaba a conciencia los papeles

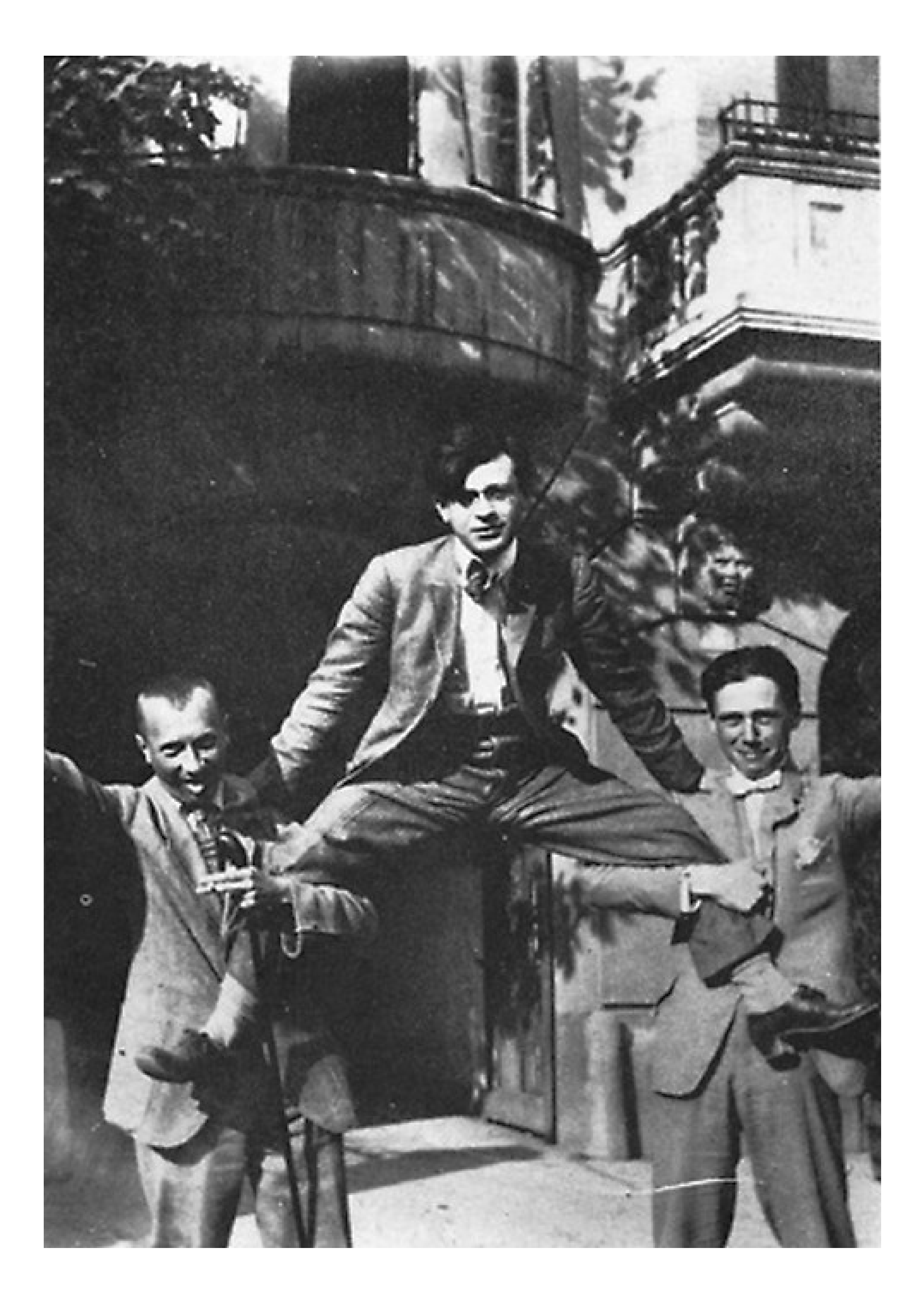
que le asignaban y no escatimaba esfuerzos a la hora de apoyar a los demás. El pelo, cortado audazmente en forma de galón, le daba un ligero aire militar. Por encima de todo, tenía un sentido contagioso de la diversión.

Janco y Hennings eran, como el resto del grupo, idénticamente inigualables. Janco era un joven elegante y desenvuelto, un galán. Artista como Arp, tendía a ocupar un segundo plano cuando llegaba la hora de las payasadas. Por su parte, Hennings, que se apuntaba a un bombardeo, era la estrella indiscutida del cabaret. Profesional curtida, podía cantar desde baladas dulces y encantadoras hasta canciones vulgares que rezumaban insinuaciones, y como actriz también tenía tablas. Las fotografías del Flamingo Ensemble, en el que había trabajado el año anterior, permiten ver el alcance de su repertorio en ese peculiar establecimiento: con atuendo militar, con la horquilla de bruja y disfrazada de araña. Y llevó esa variedad al cabaret. La combinación de personalidades tan distintas y el amplio registro de todos y cada uno los integrantes del grupo les aseguraron cierto éxito. No obstante, como se vio con el tiempo, si acabaron formando una unidad sin par, fue exclusivamente gracias al trabajo de cada noche.

En su día, otros artistas llegaron a ser también casi parte del mobiliario el Cabaret Voltaire. Richter, por ejemplo, había descubierto ese panal de miel por casualidad –aunque la casualidad sea el amigo más viejo de dadá (cortesía de ese diccionario francés)–. En 1914, justo antes del servicio militar, había hecho un pacto con dos compañeros, los poetas Ferdinand Hardekopf y Albert Ehrenstein, para reunirse el 15 de septiembre de 1916 en el Café de la Terrasse, en Zúrich, siempre y cuando, por supuesto, siguieran con vida. Cuando se aproximaba esa fecha, y encontrándose en Múnich, donde una galería acogía una exposición de sus obras, Richter decidió cruzar la frontera, donde, quién iba a decirlo, sus amigos lo esperaban en el café tal y como habían acordado. Pero... sorpresa. Quiso la casualidad, que aquí sólo puede calificarse de afortunada, que en la mesa de al lado estuvieran, entre otros, Janco y Tzara, y Richter no tardó en verse liado en la aventura que los rumanos estaban planeando. (Era en el apartamento de Richter

donde Hennings y su español se escondían de Ball y su pistola.) Según Richter, conocer a esos intrépidos artistas fue la puerta de entrada para alguien curtido en la experiencia real de la guerra. En sus propias palabras, ahí se abría «la válvula de escape» y las prácticas artísticas se liberaban de las convenciones.

Fue en Zúrich donde Richter vio por primera vez arte puramente abstracto, obras de Otto van Rees y su esposa, Adya, amigos ambos de Arp. Los Van Rees eran pintores que experimentaban con las bases del arte elemental, un arte centrado en los elementos, en la naturaleza, pero también elemental en el sentido de primario y preliminar, un regreso a las esencias. En un mundo desbordante de ornamentación y ya excesivamente recargado, lo esencial, naturalmente, parecería burdo, rudimentario e incluso obsceno, el arte del exhibicionista. Un círculo desprovisto de toda ornamentación junto a un cuadrado igualmente desnudo sólo podía ser cierta clase de perversión, mera pederastia visual. A Van Rees y Arp les encargaron frescos para una escuela local, pero los padres de los alumnos, indignados por esos diseños abstractos, ordenaron que los ocultaran como si fueran una amenaza moral para los niños. Décadas más tarde, Arp puso palabras a su indignación cuando comentó, refiriéndose al consumidor burgués: «Las líneas rectas y los colores honestos son las dos cosas que más lo exasperan.» El arte abstracto los desconcertaba, pero, para Arp, esa abstracción era *concreta* y ponía de manifiesto su propia existencia desnuda sin pretensiones: «Un cuadro o una escultura sin ningún objeto que sirva de modelo son tan concretos y sensuales como una hoja o una piedra.» Como para demostrarlo, cuando participó junto con Otto y Adja van Rees, un año antes de la apertura del Cabaret Voltaire, en una exposición que se anunció como *Tapices, bordados, pinturas y dibujos modernos* (Galería Tanner, Zúrich), Arp llamó a sus obras *travaux*, un término por lo general reservado para las artesanías y el ramo de la construcción. *Travaux* hacía que el arte pareciera menos elitista.



Hans Arp, Tristan Tzara y Hans Richter (de izquierda a derecha), hacia 1917.

Durante la inauguración de dicha muestra, Arp había conocido a Sophie Taeuber; fue el gran acontecimiento de su vida. En sus poemas y memorias habla de la sensación de equilibrio que emanaba de Taeuber. Delante de una cámara, hay quienes sonríen

como si sus sonrisas fueran mensajes codificados; Taeuber no. En las fotografías, su sonrisa es como un esplendor con el que acaba de tropezar, un brillo que alcanza sin esfuerzo alguno. Era bailarina, y también profesora de la Escuela de Artes Aplicadas de Zúrich. Emmy Hennings recordó haber visto bailar a Taeuber entre dos cuadros de Kandinski, como si las líneas en espiral del artista la pusieran en movimiento. Cuando Sophie bailaba, «la ternura inefable de sus pasos hacía olvidar que sus pies tocaban el suelo; lo único que quedaba era un cuerpo que se elevaba y se deslizaba».

Arp y Taeuber decidieron evitar la pintura al óleo, que les parecía marcada por la arrogancia y la pretensión artística. Así pues, se decantaron por otras técnicas –el bordado, el papel, la artesanía en madera, las acuarelas– en una especie de ejercicio espiritual de humildad. Para Tzara, esa decisión equivalía al «deseo de llevar una vida sencilla». Por su parte, Huelsenbeck la definió como una manera de hacer arte «en la que todas las dificultades se mitigan igual que se alivian los calambres y los espasmos», una prueba, en su opinión, de que «ha regresado a nosotros una nueva voluntad de espiritualidad». En *Los cantos pisanos* (1948), Ezra Pound alcanza un crescendo exclamando en varias ocasiones: «¡Humilla tu vanidad!»[2] Más de treinta años antes, Arp y Taeuber habían sido pioneros de esa actitud, y no la abandonaron en la vida.

Es posible que Hugo Ball conociera a Arp en Múnich antes de la guerra, pues ambos formaban parte del círculo del pintor ruso Kandinski y eran miembros del movimiento Der Blaue Reiter («El jinete azul»), fundado por Kandinski y Franz Marc. Igual que el expatriado ruso, Arp era un artista cosmopolita; había pasado unos años estudiando arte en París, pero se sentía igualmente cómodo en el pujante ambiente del expresionismo berlinés. Ciudadano alemán, no pudo prorrogar su permiso de residencia en París cuando en 1914 se declararon las hostilidades, y se instaló en Suiza, donde, citado por el consulado alemán para cumplir el servicio militar, supo –con una astuta jugada característica de sus contribuciones al dadaísmo– convencer a las autoridades de que estaba completamente loco. Cuando le preguntaron la fecha de

nacimiento, escribió las cifras correspondientes al día, el mes y el año y luego las sumó como si fueran un problema de aritmética.

En Zúrich, Ball encontró en Arp a un aliado de su propio cautiverio. «Arp se declara en contra de la presunción de los dioses que pintan (los expresionistas)», escribió el fundador del cabaret. Entre esas deidades grandilocuentes estaba Marc, herido en combate poco después de estallar la Primera Guerra Mundial y famoso por sus vacas, gatos y caballos de vivos colores. Ball, visiblemente asombrado, escribió en su diario, pocas semanas después de la inauguración del cabaret, que Arp recomendaba «la planimetría frente a las auroras y los ocasos del mundo».

Para él, a su nuevo aliado le importaba menos la riqueza que la simplificación, una afirmación totalmente acorde con el estilo que distinguía a Arp; las obras que había expuesto el año anterior en la Galería Tanner eran, precisamente, ejercicios de geometría plana. No obstante, a medida que el cabaret fue prosperando, Arp continuó apartándose de las técnicas artísticas clásicas, como la pintura al óleo, y se inclinó cada vez más por procedimientos en los que dejaba intervenir al azar y empleaba materiales no tradicionales, desde trozos de madera a papeles y cordeles coloreados. No es de extrañar, pues, que sean pocas las creaciones de Arp que han llegado hasta nuestros días.

A pesar de que contamos con una extensa literatura memorialística, escrita en su mayor parte décadas más tarde, es poco lo que se sabe, quitando lo que Ball tuvo a bien contar en su diario, acerca de las representaciones del Cabaret Voltaire. Como pianista de la casa, se ocupó de dejar constancia cuando tocaba piezas de Max Reger, Franz Liszt, Alexander Scriabin y Serguéi Rachmáninov. Otros músicos del cabaret interpretaban una sonata para violonchelo y piano de Saint-Saëns, una obra encantadora, pero semejante composición decimonónica está a años luz de dadá.

Hennings también contaba con un repertorio considerable, y no era desdeñable el material que Ball y ella habían interpretado desde su llegada a Zúrich. Su capacidad para cautivar al público la

comentó el *Züricher Post*, y el agradecido Ball la copió en su diario el 7 de mayo, tres meses después de abrir el Cabaret Voltaire.

> Pero la estrella de este cabaret es la señora Emmy Hennings. Estrella de muchas noches de cabaret y poemas. Igual que hace años, cuando aparecía ante el telón amarillo de un cabaret berlinés, los brazos en jarras [...] exuberante como un arbusto en flor; así, con la frente muy alta, presta hoy su cuerpo, sólo un poco socavado desde entonces por el dolor, a las mismas canciones.

Hennings no era la única cantante; una tal Madame Le Roy o Leconte (el nombre cambia según la versión que se consulte) actuaba con asiduidad en el cabaret, donde también la música iba adquiriendo formas más exóticas.

El grupo ruso de balalaicas que acudió la primera noche siguió tocando durante toda la temporada, infundiendo en el ambiente una presencia del alma rusa que también se había extendido a la literatura. Hennings y Ball leyeron *La vida del hombre*, de Leonid Andréiev, una obra de teatro que a Ball le encantaba y en la que «incluso lo cotidiano linda con lo terrible». También se leían cuentos de Iván Turguénev, y aunque no eran terriblemente largos, es difícil imaginar que la lectura de esos textos durase menos de treinta minutos, una media hora que habría ido en contra de la atmósfera festiva que reinaba en el cabaret. Es muy probable que el público, durante la lectura en voz alta de todo un relato o cuando sonaban las piezas para piano que tocaba Ball, se mantuviera callado y atento, esperando, quizá, que no tardase en llegar un número más animado.

En el Cabaret Voltaire se recitaban también muchos poemas, lecturas que requerían una gran atención de los presentes, sobre todo la lírica expresionista de amigos de Hennings y Ball de antes de la guerra, como Else Lasker-Schüler y Jakob von Hoddis y el dramaturgo Frank Wedekind. Los poemas experimentales abstractos de Kandinski, publicados en 1912 con el título *Sonidos*, se leyeron por primera vez en el cabaret. También eran populares las «canciones de la horca» de Christian Morgenstern. Tzara, con su

fijación en la poesía francesa, leía obras de Max Jacob y André Salmon –amigos de Picasso– y del poeta del siglo XIX Jules Laforgue, que ejerció una fuerte influencia en T. S. Eliot, cuyo lamento «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» acababa de publicarse al otro lado del Canal de la Mancha.

Arp interpretó escenas de la célebre pieza teatral *Ubú rey*, de Alfred Jarry, que en 1896 había escandalizado a París con la palabra que abre la obra: *merdre (merde*, «mierda», pero deliberadamente mal escrita), ocasión que presenció el poeta irlandés William Butler Yeats, que se preguntó: «¿Qué más es posible? Después de nosotros, el Dios Salvaje.» Jarry es el bromista supremo de la literatura, y el hecho de que Arp presentase *Ubú* en el cabaret permite ver la clase de humor que le atraía. Sus poemas son indefectiblemente fantasiosos, pues Arp se nutría del vocabulario de los periódicos, que escogía con los ojos cerrados y un dedo apuntando a un lugar aleatorio de la página. Cuando envió a la imprenta una secuencia más extensa, titulada *La bomba de nubes*, la escribió aposta a mano en letra pequeña y difícil de entender, como para provocar unas erratas que luego conservó fielmente en sucesivas impresiones.

El Cabaret Voltaire fomentaba una política de escenario abierto, y alentaba las improvisaciones, que iban variando sin respetar ningún orden. Una vez, un serbio que acababa de llegar del frente oriental interpretó canciones de guerra. En otra ocasión, un ruso leyó algunas composiciones humorísticas de Chéjov y tocó melodías del folclore ruso. Una noche, un grupo de estudiantes holandeses entraron en tropel con banjos y mandolinas y, retozando por el local, ejecutaron unas danzas de lo más extrañas –para gran regocijo del propietario del local, que era holandés–, provocando un estado de paroxismo hasta que volvieron a la calle armando un gran alboroto.

Las representaciones no defraudaron al público, e incluían desde tiernas baladas hasta números que eran únicamente ruido y pataleo, y los artistas se dejaban llevar por un desparpajo cada vez más marcado. El 26 de febrero, apenas tres semanas después de la inauguración, Ball escribió: «Un frenesí indefinible se ha apoderado de todos. El pequeño cabaret amenaza con salirse de quicio y se

convierte en un hervidero» de emociones desatadas. El 2 de marzo, cuando el Voltaire ya era un ingrediente básico de la vida nocturna de Zúrich, Ball evaluó así la situación: «Nuestro intento de entretener al público con cosas artísticas nos empuja sin tregua a lo vivo, lo nuevo, lo ingenuo, de una forma tan estimulante como instructiva de ser siempre vitales, novedosos e ingenuos. Es una carrera con las expectativas del público, que requiere todas las energías para la invención y el debate.»

En efecto, era una carrera, y los corredores empezaban a darse cuenta. «En tanto que el entusiasmo y el éxtasis no se apoderen de toda la ciudad, el cabaret habrá fracasado», escribió Ball el 14 de marzo, fijándose un objetivo imposible. No es de extrañar que al día siguiente hablara de un colapso inminente: «El cabaret necesita un descanso. Salir a escena a diario con esta tensión no sólo agota; desmoraliza.» No habían pasado todavía seis semanas desde la inauguración, pero el panorama no parecía muy prometedor. Ball y compañía estaban al borde la implosión. No obstante, ocurrió algo, sopló de pronto otro viento que mantuvo en pie el tinglado y llevó la intensidad a un punto aún más alto.

El grupo comenzó a aportar innovaciones de su cosecha. Más que depender de un repertorio de obras literarias y musicales de su agrado y que ya conocían –presentada como una colección de material teatral–, reavivaron, experimentando, su interés por el pequeño cabaret. El cambio pudo empezar cuando Ball advirtió lo que le ocurría a un poema cuando se leía en voz alta. Entre otras cosas, descubrió «hasta qué punto es problemática la poesía de hoy», el manjar de un especialista y producida «para la lente de un coleccionista en lugar de para los oídos de personas vivas». ¿Para qué leer un poema cuando se puede hacer un sonido? Y el sonido podía ocupar explícitamente el lugar del poema. Ball empezaba a comprender que lo que Arp hacía con su arte –abandonar el pesebre y el apocalipsis y sustituirlos con formas geométricas puraspodía llevarse también al ámbito del lenguaje. «El hecho de que la imagen del hombre esté desapareciendo poco a poco de la pintura de esta época y que todas las cosas ya no aparezcan más

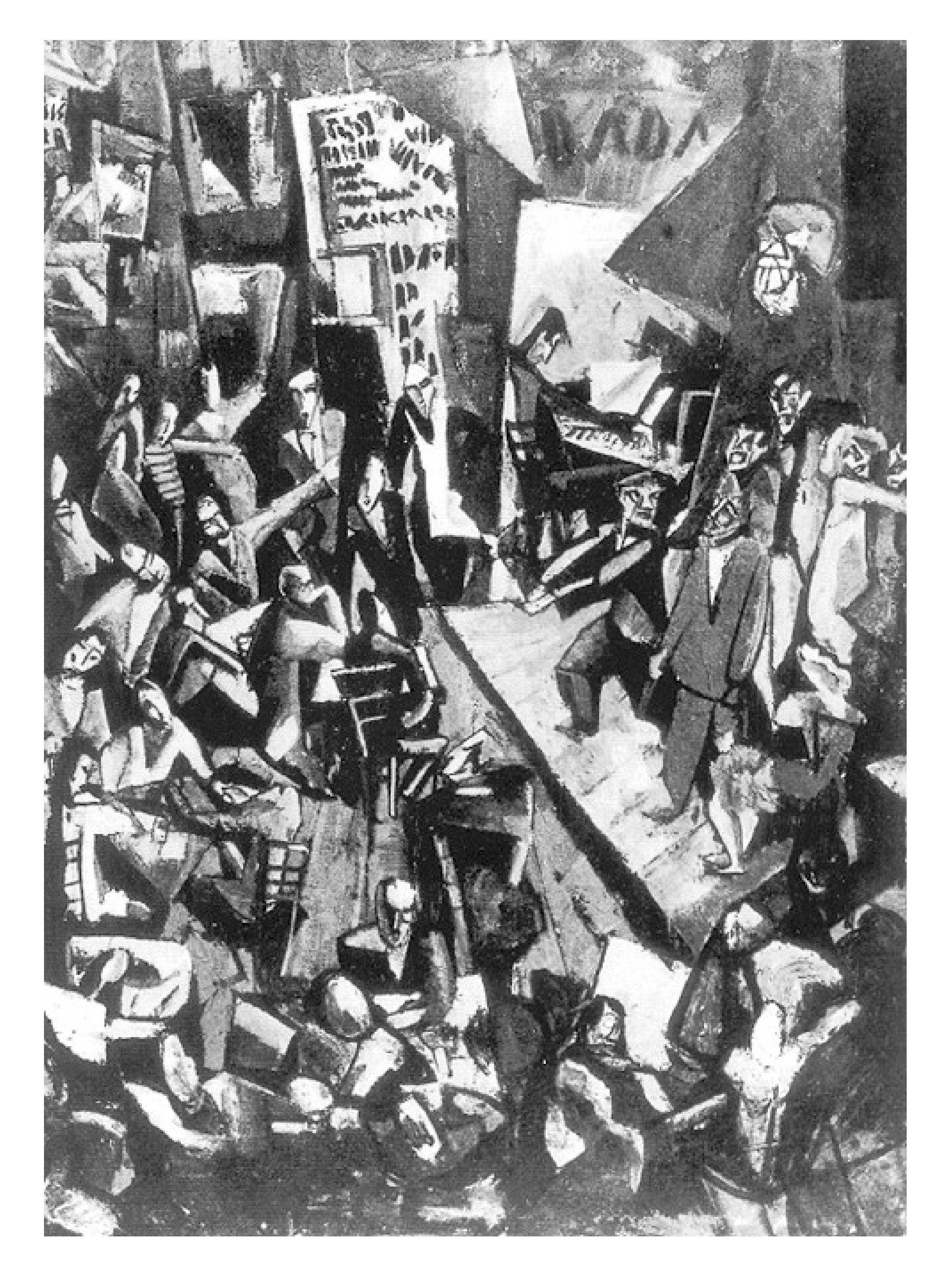
que en estado de descomposición», escribió Ball el 5 de marzo, «es otra prueba de lo desagradable y manido que se ha vuelto el rostro humano y de lo abominable de cada uno de los objetos de nuestro entorno. La poesía ya está casi decidida a abandonar el lenguaje por razones análogas.»

Aunque las funciones nocturnas seguían siendo una carga, Ball comenzaba a atisbar un resurgimiento. «En lugar de principios, introducir simetrías y ritmos», se dice a sí mismo en el diario. Después, como si se tratase de un credo en evolución: «La invención que crea distancia es la vida misma. Seamos radicalmente nuevos y creativos. Refundamos, cada día, la vida en un poema.» Una aspiración tan ambiciosa no podía sino exacerbar su idea de que, para que el cabaret triunfase, todo Zúrich tenía que sentirse sacudido hasta los cimientos. Pero ahora al menos, algo volvía a arder en su interior.

Lo que Ball y sus colegas conspiradores tenían en marcha era algo nuevo y sin precedentes, pero ¿qué significaba? ¿A qué podía equivaler? Ball tuvo una intuición: «Lo que celebramos es una bufonada y una misa de difuntos a un tiempo.» A partir de ese breve atisbo, el 12 de marzo, se establecieron las condiciones que acabarían haciendo dar una vuelta de campana a toda la empresa. Tras haber vislumbrado el réquiem, Ball comenzó a recelar cada vez más de la bufonada. En el ínterin, la bufonada siguió siendo el estímulo de su táctica, pues, como siempre en el teatro, el espectáculo debía continuar.

El principal avance fue el resultado de una visión clave acerca del lenguaje, normalmente considerado un receptáculo de contenidos cognitivos. El lenguaje se aprecia si un poeta consigue que suene bien, o si un político logra las jugadas retóricas correctas. No obstante, incluso así lo importante no es admirar el lenguaje a costa de lo que transmite. Pero durante la Gran Guerra, la más costosa de la historia, que continuaba sin tregua en las llanuras del oeste y el este de la acogedora Suiza, la horrenda persistencia de los lugares comunes patrióticos se había vuelto simplemente repugnante. «¿Qué significa un poema hermoso y armónico si nadie lo lee

porque no puede encontrar resonancia alguna en la sensibilidad de la época?», se preguntó Ball.



Marcel Janco, el Cabaret Voltaire, 1916 (cuadro perdido).

¿Cómo expresar la realidad de los calamitosos tiempos que

corrían? El futurista Marinetti había propuesto un modelo. Inspirado por la campaña italiana de 1912 en Trípoli, Marinetti había compuesto poemas que eran básicamente guiones de una representación en la que declamaba con voz de trueno los sonidos de bombas, ametralladoras y armas cortas. En cambio, para el artista inglés Wyndham Lewis, el combate real era menos alarmante. «[Mi serenidad] cuando me expuse por primera vez a los sonidos de los bombardeos masivos en Flandes, se debía posiblemente a mi preparación *marinettiana* (de hecho, puestos a comparar, me pareció que aquello era "de lo más tranquilo")», escribió Lewis. En retrospectiva, también comentó: «Le sorprenderá ver cuánto se parece el arte a la guerra. Me refiero al arte de nuestros "modernistas".»[3]

Pero a los habitantes del Cabaret Voltaire no les interesaba infundir a sus palabras cadencias marciales. Las machaconas *Plegarias fantásticas* de Huelsenbeck avanzaban en esa dirección todo lo que deseaban, pero el enfoque era «primitivista», no realmente en la vena vociferante de Marinetti. La solución que encontraron procedía del París de antes de la guerra, donde Henri-Martin Barzun y Fernand Divoire habían experimentado introduciendo efectos corales en la poesía, un procedimiento al que llamaron «poesía simultánea», y comenzó a emplearse en el cabaret a finales de marzo.

Para esa interpretación de poesía simultánea, Huelsenbeck, Janco y Tzara subieron al escenario, se inclinaron formalmente como un trío tirolés e interpretaron al unísono su composición escrita en colaboración, «El almirante busca una casa para alquilar», en alemán, inglés y francés, con un tambor, un silbato y una sonaja como acompañamiento. Ésas eran, evidentemente, las principales lenguas de la guerra. Tzara contribuyó con un itinerario conceptual en su explicativa «Nota para el burgués», citando el precedente visual de los cubistas Picasso, Braque, Picabia y Delaunay, así como las innovaciones tipográficas de Mallarmé y los caligramas de Apollinaire. Asimismo, reconoció debidamente la influencia de Barzun y Divoire, señalando, no obstante, que el efecto

musical que se esforzaban en conseguir no era su propia aspiración. Lo que él quería era proporcionar una plantilla para aportaciones improvisadas de los intérpretes, una estructura coherente que permitiera canalizar el fluir extemporáneo. Las voces, al entrelazarse, debieron de producir en el cabaret un efecto cacofónico, y Tzara sugiere que algunos elementos del texto, como «ahoi iuché» sólo pretendían sugerir lo que ocurría en escena de manera improvisada.

Cada una de las tres lenguas de la pieza aportaba su propio sabor particular. Con el título francés –«L'amiral cherche une maison à louer»– ocuparía el lugar de honor en la antología *Cabaret Voltaire*, publicada en mayo, lo que ponía de relieve su importancia para el grupo. La parte en alemán, a cargo de Huelsenbeck, está repleta de los efectos sonoros que lo caracterizaban, y hacía pedazos cualquier sentido que la composición pudiera tener. Hay una referencia al almirante del título con los pantalones hechos jirones, y un mono y un manatí se llevan un aplauso, pero en el texto dominan sonidos como *chrza prrza chrrrza, Yabomm hihi hihi hihiiiii, uru uro pataclan patablan pataplan* y *taratata taratata tatatata*. Efectos semejantes impregnan también la parte en francés; por ejemplo, el *boum boum boum* de las ranas de un pantano que, por algún motivo, llevan a Tzara hasta una serpiente en Bucarest. El resto es pura cháchara, hasta que la composición termina en un despreocupado puñado de palabras escogidas y dichas al tuntún *(prore, adore, sycomore)*.

La parte en inglés de «El almirante busca una casa para alquilar» es gramaticalmente coja en algunos momentos, y está llena de faltas de ortografía (como *honny suckle* y *weopour will* en el ejemplo citado más abajo). La interpretación corrió a cargo de Janco, y el texto indica que era un fragmento para canto, no para recitado. Empieza con una escena encantadora que evoca un refinado mundo de antaño: *«Where the honny suckle wine twines itself around the door a sweetheart mine is waiting patiently for me I can hear the weopour will around around the hill»* («Donde la madre zelva trepa alrededor de la puerta una amada mía me espera con paciencia puedo oír al shota cabras alrededor alrededor de la

colina»), y poco a poco va convirtiéndose en algo sin mayores pretensiones, con cadencias del music-hall y pasatiempos ingleses estereotípicos, desde *«I love the ladies I love to be among the girls»* («Me encantan las mujeres me encanta estar entre chicas») hasta *«when it's five o'clock and tea is set I like to have my tea»* («cuando son las cinco y sirven el té me gusta tomar el té»). A partir de ahí, entra como a trompicones el mundo de Irving Berlin, citando de hecho, de su gran éxito, el ragtime «Everybody's Doing It Now» («Ahora lo hace todo el mundo»); en ese momento, el registro cambia bruscamente, galopando hasta el final con una cascada de afirmaciones: *«Oh yes yes yes yes yes yes.»*

(Aunque no es tan famosa, esa jubilosa retahíla anticipa el final del *Ulises* de Joyce, con el monólogo de Molly Bloom: «le atraje encima de mí para que él me pudiera sentir los pechos todos perfume sí y el corazón le corría como loco y sí dije sí quiero sí.»[4] Así termina la novela del irlandés, pero el libro propiamente dicho contiene algunas palabras más*: Trieste-Zúrich-París, 1914-1921*. Sí, Joyce vivió en Zúrich durante los mejores meses del Cabaret Voltaire. No hay pruebas que demuestren su paso por el establecimiento, pero le gustaba beber y frecuentaba los cafés de todas las ciudades en las que residió. ¿Es excesivo imaginar que Joyce canalizó la interpretación que hizo Marcel Janco de Irving Berlin en favor de Molly Bloom?)

Ball pensaba que en esa lectura tricéfala se desplegaban todos los estilos de los veinte años anteriores, y ponía el acento, por encima de todo, en el «valor de las voces», a la vez que añadía: «El poema quiere poner de manifiesto la forma en que el hombre ha quedado enredado en el proceso mecanicista.» Para Ball, la vida en el cabaret sería cada vez más, por lo mucho que había en juego, una cuestión de supervivencia. «Nuestros debates son una búsqueda ardiente, cada día más flagrante, del ritmo específico, del rostro soterrado de esta época.» Tras identificar la búsqueda, Ball decidió que no trataba sobre el arte; en esa lucha, el arte sólo era una herramienta o un arma. Pero ¿había algo redentor que desenterrar del horror que la época producía?

«Nuestro cabaret es un gesto», escribió en abril, fortalecido por el interés colectivo que el grupo había conseguido. «Cada palabra que se dice o se canta en él significa, por lo menos, que esta época degradante no ha conseguido infundirnos respeto.» ¿Cómo podía hacerlo, con su imbécil carnicería sancionada por el Estado? En ese puerto seguro llamado Zúrich, al menos se podía desafiar a las naciones beligerantes y, como mínimo, afirmar: «No pueden exigirnos que nos traguemos con gusto la nauseabunda empanada de carne humana que nos ofrecen.»

Con denuedo y determinación, Ball y los demás se lanzaban de cabeza a sus interpretaciones. Los participantes se convirtieron en engranajes de un mecanismo, partes en movimiento que se unían momentáneamente. «Lo curioso es que, en realidad, nunca estamos de acuerdo y a la vez», señaló Ball. «Las constelaciones cambian. De pronto Arp y Huelsenbeck se entienden entre sí y parecen inseparables; luego, Arp y Janco se unen contra H., y después H. y Tzara contra Arp, y así sucesivamente.»

Es posible que se tratase de la receta perfecta para el conflicto, pero mantenía al cabaret en un estado de agitación creativa. Y a la vista del público también definía al grupo como un fenómeno sumamente peculiar y sin precedentes. «Son hombres poseídos, proscritos, maniacos, y todo por amor a su trabajo», comentó un periodista en aquellos días. «Se dirigen al público como si le pidieran ayuda, colocando ante la gente los materiales que permitirían diagnosticar su enfermedad.» Cuando abrió el cabaret, Ball se había acercado a los periódicos locales para asegurarse la cobertura de la prensa, y unos meses después del estreno de «El almirante busca una casa para alquilar», dio un paso más y contrató un servicio de recortes de prensa. Así satisfizo la compulsión documental de Tzara.

Tzara estaba naturalmente motivado por ver impresa su poesía, y lo que más ansiaba era editar una revista literaria, algo más que la publicación en solitario llamada *Cabaret Voltaire*. «Tzara se atormenta por la revista», escribió Ball, ya algo impaciente, el 18 de abril de 1916. Y luego, en la frase siguiente de la misma carta, soltó

la bomba: «Mi propuesta de llamarla *Dada* ha sido aceptada.» El primer número no vio la luz hasta más de un año después, pero la palabra *dadá* atrajo de inmediato la atención del grupo.

Y así, de repente, tuvieron un nombre, un vocablo que se desliza suavemente entre las lenguas. Podía sonar al «sí, sí» rumano que con frecuencia los demás oían en labios de Janco y Tzara cuando hablaban entre ellos en la lengua de su país. En francés, la palabra también significa «caballito de madera», y, en opinión de Ball, para los alemanes era «un signo de simpleza e ingenuidad». Y Tzara descubrió que también podía designar, en cierta tribu africana, la cola de una vaca sagrada. También había un mensaje comercial; Bergmann, fabricante alemán de jabones y perfumes, patentó uno de sus productos con el nombre Liliemilchseife-Crème-Dada («jabón crema de leche de lirios»), al cual Ball se refirió en su manifiesto dadá del 14 de julio de 1916.

El acuñamiento del término acabó siendo una fuente de eterna acritud entre Tzara y Huelsenbeck, pero en Zúrich, en 1916, su identidad de dadaístas sentó en el Cabaret Voltaire las bases de una camaradería vital. Proporcionó al grupo un apodo, pero lo distinguió de otros grupos de vanguardia, cuyos nombres describían una actitud o una actividad, como los futuristas, los expresionistas, los cubistas. Dadá era una clave, una invitación a preguntarse por su significado. ¿Qué era dadá? ¿Qué hacía un dadaísta? El mundo occidental llevaba décadas preocupado por la amenaza del anarquismo, pero ¿cómo se podía saber quién era anarquista antes de que hiciera volar por los aires un café? Lo mismo puede decirse de un dadaísta, cuyas explosiones eran literarias, artísticas, filosóficas y estrafalarias en un mismo movimiento. Y durante varios años, mientras ese misterioso «microbio virgen» (como lo llamó Tzara) se propagó por el mundo, la falta de sentido de la palabra misma cautivó, agitó y amenazó en la misma medida. Por supuesto, al público de las noches del Cabaret le importaba un bledo cómo los artistas se llamaban a sí mismos. Pero, una vez que la palabra *dadá* se instaló, fue como un huevo: Ball y los demás observaban, embelesados, atentos a lo que saldría cuando se rompiera el cascarón.

A la manera de un antropólogo, Ball empezó a registrar por escrito las características de ese nuevo tipo humano. «El dadaísta ama lo extraordinario, incluso lo absurdo. Sabe que la vida se afirma en la contradicción.» Adaptado al cambio constante, el dadaísta «ya no cree en la comprensión de las cosas desde *un* punto de vista». No es de extrañar, pues, que Ball se inspirase en su propia tendencia a la crisis como síntoma del dadaísta, alguien al que describe como «sin embargo, sigue estando en tal modo convencido de la unión íntima de todo los seres [...] que sufre por las disonancias hasta la liquidación de su propio yo». A Ball lo habían asediado esas contradicciones durante años, que pronto llegaron a un punto crítico, reduciéndolo a un colapso casi infantil.

Ball escribió un auto de Navidad, que se representó a principios de junio de 1916, unos cuatro meses después de que abriese el cabaret. La idea pudo proceder de su fascinación con el mundo del primer cristianismo, sobre el que más tarde escribió un libro. «Hay una secta gnóstica cuyos adeptos estaban embargados de tal forma por la imagen de la *infancia* de Jesús, que se echaban lloriqueando en una cuna y hacían que las mujeres les dieran el pecho y los envolvieran en pañales», escribió Ball. «Los dadaístas son pañales, niños en pañales de una nueva época.»

El auto de Navidad fue una de las escasas oportunidades que tuvo Ball de escribir, elegir los actores y dirigir toda una producción. Cuando concibió la idea del Cabaret Voltaire, en su imaginación fue un teatro en el que podría tener su propia compañía y escribir obras apropiadas para los talentos individuales que la integrasen. Sería la cristalización de su carrera teatral de antes de la guerra. Y ahora tenía la oportunidad de hacer realidad ese sueño.

Echando mano de las dotes de Arp, Tzara, Janco, Hennings y otra mujer, el auto de Navidad de Ball era una representación familiar del nacimiento en Tierra Santa, y también, un *bruitist* o concierto de ruidos. Se representaba detrás de una mampara semitransparente, y el elenco no tenía que preocuparse por el vestuario; asimismo, el mundo sonoro que creaba podía emerger de fuentes misteriosas. Entrelazar ritmos golpeados en el suelo con los puños y los codos

significaba registrar la aparición del ángel y la estrella, que descendían acompañados del sonido de la hélice de un avión, que Ball reproducía fonéticamente: «Zcke, zcke, zcke, zzcke, zzzzzcke, zzzzzzzzcccccccke zcke psch, zcke ptsch, zcke ptsch, zcke ptsch.» Gracias a la familiaridad del tema bíblico, toda la presentación podía girar en torno a esos efectos sonoros que creaban un ambiente particular, muchos de los cuales se apoyaban en esa fuerza única de la voz humana que el grupo había presentado por primera vez con el «poema simultáneo» sobre el almirante que quiere alquilar una casa. De hecho, la simultaneidad contribuía al auto de Navidad de una manera sumamente original en el último acto, cuando el nacimiento se representaba junto con la crucifixión. Los sonidos de la Adoración de los Reyes Magos y María se transformaban en lamentos entre un constante martilleo de clavos y golpes de cadenas.

Por todo lo que sabemos, fue un montaje realmente emotivo; «su dulce sencillez» provocó sorpresa y ternura. «Las ironías habían limpiado el ambiente. Nadie osaba reírse. En un cabaret difícilmente se podría haber esperado algo así, y mucho menos en éste. Dimos la bienvenida al Niño, en el arte y en la vida.»

Más o menos en esos días, Ball también recibió a otra criatura en Zúrich: la hija de Hennings, una niña de nueve años que acababa de llegar a Suiza tras la muerte de su abuela materna, con quien había vivido desde que nació. Aunque no era el padre, aceptó el nuevo papel con orgullo y no poca consternación. Esa repentina «paternidad» introdujo cambios en su vida y, por supuesto, en su rutina diaria. Como escribió a un amigo, Emmy y él, aunque por lo general no volvían a casa del cabaret hasta alrededor de la una y media de la mañana, se levantaban a las seis para llevar a la niña a la escuela a las siete –un horario que debió de agotar aún más a la ya exhausta pareja.

Tras la representación del auto de Navidad, Ball advirtió que los experimentos dadaístas, cada vez más definidos, estaban llevándolo al punto de ruptura. Se dio cuenta de que el círculo de vanguardia en que ya llevaba mucho tiempo inmerso mezclaba falsas promesas con verdaderos descubrimientos. Ellos eran rimbaudianos «sin

quererlo ni saberlo. [...] [Rimbaud] es el patrón de nuestras múltiples poses y pretextos sentimentales; la estrella de la moderna desolación estética».

Que Ball comparase a su cohorte con Arthur Rimbaud fue revelador. El poeta francés había deslumbrado a sus contemporáneos con *Una temporada en el infierno* (1873) e *Iluminaciones* (1886), y aún más asombroso era el hecho de que hubiese escrito toda su obra antes de los veinte años, tras lo cual llevó una vida itinerante, incluidos muchos años en África, antes de morir en 1891 cuando tenía treinta y siete años. Es innegable que Ball detectó una afinidad con el célebre poeta francés, que había escrito a su amigo Paul Demeny que un verdadero poeta se vuelve visionario a través de «un trastorno prolongado, gigantesco y racional de todos los sentidos» –una automutilación, sugirió, algo parecido a tener verrugas en la cara.

Cuando, en su diario, Ball se implora a sí mismo buscar el absoluto en su persona para poder vivirlo, se colocaba a la sombra de Rimbaud, preguntándose si valía la pena tomarse tantas molestias por algo que era mera literatura, y le preocupaba que las representaciones del cabaret equivalieran a poco más que a la desolación estética de Rimbaud.

Dadá significó algo distinto para cada uno de sus participantes, pero, para Ball, era el aprieto resultante de valerse de la cultura para escapar de la cultura –una alocada operación de inicialización–. «Lo que llamamos dadá es un juego de locos a partir de la nada, en el que se enredan todas las cuestiones elevadas; un gesto de gladiadores; un juego con los despojos raídos; una ejecución de la moralidad...» Y de la maldita pose, añadía Ball. Ese estallido melancólico es típico de Ball cuando se enfrenta a las dificultades de su vida cotidiana, vacilando entre las funciones vespertinas del cabaret, su propio problemático mundo interior y las noticias constantes del combate en el frente occidental, que se encontraba en punto muerto –y del que recibía noticias, mientras, por necesidad económica, traducía *El fuego*, obra del veterano de guerra Henri Barbusse.

Si bien es cierto que vivió un desesperado verano de 1916,

también desbordaba esperanza. El otro lado de su mente estaba fijo en el sueño esplendoroso de un lenguaje purificado que equilibrase la anarquía con la meditación religiosa. «Ahora hemos llevado la plasticidad de la palabra hasta un punto que difícilmente podrá ser superado», escribió el 18 de junio. «Hemos cargado la palabra con fuerzas y energías que nos permitieron volver a descubrir el concepto evangélico de la "palabra" *(logos)* como una compleja figura mágica.»

Las dos vetas en conflicto del pensamiento de Ball –nihilismo y aspiración– no tardarían en expresarse gráficamente en una coreografía que definiría a dadá para la eternidad. Fue una culminación de sus trabajos dadaístas, una despedida, pensó después..., pero ¿lo planeó así?

Hacia finales de junio, justo antes de que el Cabaret Voltaire echara el cierre, Ball se subió al escenario luciendo el atuendo del «Obispo Mágico», un traje de cartón parecido al que lleva el Hombre de Hojalata en *El mago de Oz*, película que no se rodó hasta veinte años después. Con las piernas metidas en tubos azules, el torso envuelto en un cobertor dorado (rojo por dentro) con dos aletas que remedaban sendas alas, podía retorcerse moviendo los hombros. En la cabeza, el «sombrero del médico brujo», como lo llamaba él, era un bonete con rayas verticales azules y blancas.

Dadas las limitaciones de ese traje de cartón, a Ball tenían que llevarlo al escenario y colocarlo en posición delante de los tres atriles en los que tenía los manuscritos, una maniobra que se hacía en la oscuridad. Cuando se encendían las luces, ese personaje extraterrestre comenzaba a entonar en una lengua propia de conjuros mágicos:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim

Para Ball se trató de una experiencia convulsiva y transformadora. A mitad del recitado de ese texto sin sentido, percibía que de la entonación de las vocales surgía una fuerza litúrgica ante la que caía rendido. Y se convertía en el Obispo Mágico, hundiéndose en una dulce profundidad de dicha farfullada, tan dominado por esa fuerza, que cuando después de la interpretación sacaban del escenario su cuerpo sudoroso y trémulo, sabía que había terminado con dadá como movimiento de vanguardia y que había renacido más allá en una especie de santidad dadaísta.

Hay una famosa fotografía de Ball vestido con ese traje. Podría tratarse de una pose, no de una instantánea en el escenario. En 1920, en esa foto se sobreimpuso una versión multicolor de un poema fonético para una antología de dadá que llegó a la fase de galeradas, pero que nunca se publicó. No obstante, la imagen circuló y lo convirtió en el definitivo Hombre Dadá. En las décadas que han transcurrido desde el debut del Obispo, se ha recordado muchas veces la interpretación de Ball; a manera de ejemplos, el tema «I Zimbra», de Talking Heads, y el recitado de Marie Osmond en el programa televisivo de la ABC *Ripley's Believe It or Not*. En una sola noche, con esa actuación de diez o quince minutos, Ball se convirtió en el chico del póster del siglo para la vanguardia.

2. EL OBISPO MÁGICO Y EL SEÑOR ASPIRINA

El cabaret cerró a principios de julio de 1916, casi un mes antes de que Hugo Ball, Emmy Hennings y Ammelie, la hija de Hennings, abandonaran Zúrich para instalarse en Vira-Magadino, junto al lago de Locarno. Aunque el cabaret ya no existía, las funciones y veladas de dadá continuaron. Antes de que Ball y Hennings se marcharan, se celebró la primera velada dadá, precisamente el Día de la Bastilla, 14 de julio, en la Zunfthaus zur Waag, una antigua sede de gremios sita en la plaza Münsterhof, uno de los lugares más exclusivos de Zúrich. Con ese cambio de local, dadá dijo inmediatamente adiós a las connotaciones del cabaret como lugar escandaloso y entró en una nueva fase de su corta pero imparable historia. La prestigiosa Zunfthaus imbuía al dadaísmo, fuera lo que fuese, de un aire de seriedad.

El grupo repitió material del Cabaret Voltaire junto con el estreno de la obra de Tristan Tzara titulada *La primera aventura celestial del señor Antipirina*. Hennings ejecutó tres danzas dadaístas, con máscaras de Marcel Janco y música de Ball, que leyó su poema «Gadji Beri Bimba», que había recitado por primera vez en el Voltaire, vestido con el traje del Obispo Mágico. Sin embargo, ya no lució los arreos del estreno, y actuó con aspecto de caballero elegante que se ocupaba, dijo Ball en *La huida del tiempo,* de una nueva tendencia del arte. Tras soltar de un tirón las asociaciones multilingües del término dadá, mencionó los nombres de sus colaboradores, troceados en un estofado verbal: «Dadá Tzara, dadá Huelsenbeck, dadá m'dadá, dada m'dada dada mhm, dada dera dada, dada Hue, dada Tza.»

Para gran asombro del público, a continuación cambió bruscamente de marcha para leer su manifiesto dadá: «¿Cómo se consigue la dicha eterna?», preguntó. «Diciendo dadá.» Dadá era la inauguración de una nueva manera de hablar, de una nueva actitud ante la vida, en la que «dejo que las vocales hagan el indio. Dejo

que las vocales simplemente sucedan, como maullidos de gatos». Dadá era el jabón que le quitaba la mugre al lenguaje, ese instrumento precioso para elevar el sonido animal a la categoría de expresión humana inteligible. «Dadá es el corazón de las palabras», dijo. «La palabra, caballeros, es una preocupación pública de la máxima importancia.»

Unas semanas después, mientras disfrutaba del delicioso tiempo de agosto en las cumbres alpinas al norte de Milán, Ball reflexionó sobre el manifiesto del Día de la Bastilla, y señaló que era «una ruptura con los amigos, aunque algo disfrazada», y añadió que «ellos también lo sintieron así». Y se preguntó: «¿Existe algún antecedente de que el primer manifiesto de una causa recién fundada refutara esa misma causa a la cara de sus partidarios?»

Ball había sentido que el final se acercaba incluso antes, en el Cabaret Voltaire, y ahora se arrepentía del «lamentable estallido» del Obispo Mágico, aun cuando siguiera preocupándole. Quería una transfiguración, anhelaba la tranquilidad personal y lo emocionaban profundamente los servicios religiosos católicos a los que empezó a asistir –veía en ellos un reflejo de la misma clase de absolución que buscaba en su arte–. «La purificación debe empezar con el lenguaje, la purificación de la imaginación», escribió en su diario. Es evidente que tal purificación era un incentivo detrás de sus «poemas sin palabras», como él mismo los llamaba, aun cuando al leerlos se sintiera irracionalmente transportado. Esos poemas encerraban algo esencial, una llave, podría decirse, al estimulante desafío que Ball tomó de una sentencia de Novalis, el gran poeta romántico alemán: «Convertirse en ser humano es un arte.»

Si lo que Ball quería era centrarse en el arte de volverse humano, el resto del grupo de Zúrich estaba decidido a convertirse en dadaísta a través del arte. Ball y Hennings habían sido indispensables en el cabaret, pero no lo eran para publicar y montar exposiciones.

Después de la aparición de *Cabaret Voltaire*, Tzara se propuso lanzar otra revista, titulada *Dada*, junto con una serie de libros. El primer título fue una elegante presentación de su pieza teatral *La*

primera aventura celestial del señor Antipirina, ocho páginas de texto con seis grabados de Janco en dos colores y a toda página. Antipyrine era la marca registrada de un medicamento para el dolor de cabeza –malestar al que Tzara tenía una marcada predisposición–, por eso el personaje del título es un tal Señor Aspirina o Señor Tylenol. Con apariencia de ser una obra de teatro, era poco más que una agresión verbal repartida entre personajes llamados Monsieur Bleubleu, Monsieur Cricri, Monsieur Boumboum, Pipi o La Mujer Embarazada. Salpica el texto una dosis considerable de los africanismos de Tzara *(zdranga, zoumbye, affahou*, entre otros), como para certificar el carácter absurdo del diálogo en un discurso aparentemente respetuoso de la normativa:

Aves preñadas que hacen caca sobre el burgués
La caca siempre es un niño
El niño siempre es una oca
La caca siempre es un camello
El niño siempre es una oca
Y nosotros cantamos
oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi

No se sabe quiénes interpretaron esos personajes la noche del Día de la Bastilla, aunque no cabe duda de que también formaron parte del elenco otros dadaístas. Detritos provocadores de palabras lanzadas sobre el público hasta que, en mitad de la obra, el propio Tzara pronuncia un discurso: «Dadá es nuestra intensidad», empezaba; «monta bayonetas sin consecuencias», un guiño a las campañas militares igualmente vanas que devastaban Europa. Ese interludio sólo duraba dos o tres minutos, y si bien reforzaba el efecto teatral de las palabras con que los actores rociaban al público, Tzara se ocupó de insertar un aparte inteligible: «Dadá no es locura, ni sabiduría, ni ironía.» Y también se descolgó con un pronunciamiento memorable: «Dadá se mantiene dentro del marco europeo de las debilidades; al fin y al cabo, es mierda, pero a partir de ahora queremos cagar en diferentes colores para embellecer el

zoo del arte con todas las banderas de todos los consulados clo clo bong hiho aho hiho aho.»

Años más tarde, cuando Tzara publicó su colección de manifiestos dadá, abrió el libro con el aparte teatral de *Antipirina*, convertido ahora en manifiesto. No deja de ser interesante señalar, en lo tocante al papel de Tzara en el grupo dadaísta, que su primer manifiesto apareció, de manera furtiva, pero no por ello menos espectacular, en mitad de una obra –que ni siquiera figuraba en el programa impreso de la función–. Es posible que no bromeara cuando, en un manifiesto de 1918, afirmó: «Por principio soy contrario a los manifiestos», añadiendo, con gracia, «de la misma manera en que soy contrario a los principios.» De hecho, tampoco figuraba en el programa el manifiesto dadaísta de Ball, esa «ruptura [...] aunque algo disfrazada» con sus amigos.

Esos manifiestos parecían una serie improvisada de entrenamientos para un combate de boxeo entre el hombre mayor, el fundador del Cabaret Voltaire, y el joven al que poco le faltaba para cubrirse con el manto de líder del dadaísmo. No hay nada que sugiera una relación hostil entre ambos, pero, dado que Ball y Hennings se marcharon de Zúrich dos semanas después del Día de la Bastilla, es probable que la despedida ya flotase en el aire durante los preparativos de esa velada. Como mínimo, Tzara ya podía vislumbrar lo que se avecinaba: si dadá iba a tener alguna relevancia, la velada de julio tenía que anunciarse como inaugural. En el programa se lee que sería la primera, lo que sugiere que preveían una serie de funciones. También se presentaba como una «noche de los autores»: Hans Arp, Ball, Hennings, Richard Huelsenbeck, Janco y Tzara. Asimismo se indica a título informativo el carácter del programa: música, teoría, manifiestos, poesía, pintura, trajes, máscaras y, al final, pero no por ello menos importante, danza.

En el Cabaret Voltaire, la danza había formado parte del entretenimiento, pero el pequeño escenario era un obstáculo para los movimientos. En una función, Hennings lució algo parecido al traje del Obispo Mágico de Ball, el que lo limitaba tanto a la hora de

moverse que al escritor tenían que subirlo al escenario. No es de extrañar, pues, que «no pudiera hacer otra cosa que taconear o mover todo el traje como una chimenea», recordó Suzanne Perrottet, bailarina y música de la escuela de danza de Laban, en Zúrich; «y a veces soltaba un grito, uno solo».

Después del cierre del cabaret, los dadaístas comenzaron a presentar, durante varios años, actividades en locales más espaciosos, y la danza pasó a ocupar un lugar cada vez más destacado. Por ejemplo, para la función del 14 de julio, además de los números de Hennings, el programa concluyó con una danza cubista con coreografía de Ball y en la que bailaron Hennings, Huelsenbeck, Tzara y el propio Ball.

Fiel a la provocación del cubismo, esa y otras danzas dadá eran erráticas y asimétricas. Al fin y al cabo, se inspiraban en las máscaras grotescas de Janco. Sin embargo, los dadaístas no estaban haciéndolo todo solos; se beneficiaban de la proximidad de la academia de danza moderna de Rudolf Laban.

La misión a la que el carismático Laban dedicó toda su vida consistió en emancipar la danza de su servilismo tradicional a la música y el drama, y en ese sentido ejerció una profunda influencia en los dadaístas. Laban quería que la danza fuese una expresión primordial de la fuerza vital. Figura inspiradora, podía ser exigente hasta la crueldad, pero siempre al servicio de la liberación del potencial individual. Tenía «la cualidad extraordinaria de liberar a la gente artísticamente, de permitirte encontrar tus propias raíces», recordó Mary Wigman, una de sus alumnas.

Laban no necesitaba reclutar seguidores, pues era una fuerza de gravedad para sí mismo. «El verdadero objetivo de una persona es su propio ser lúdico», escribió. El movimiento era la entrada a una forma viva, y la danza su resultado festivo. Bajo su guía y su instigación, el autoempoderamiento extático era un objetivo posible. Algunas fotografías de la época muestran a grupos de bailarines que gesticulan, siempre al aire libre, receptivos a las montañas y los lagos alpinos. No se ve unidad coreográfica alguna, sólo figuras inmersas en un éxtasis común, algunas de ellas desnudas, otras, como el propio Laban, vestidas con túnicas de heraldos.

Esa dicha ritual podía escandalizar a los no iniciados, que la consideraban una perversión, acusaciones que no podían más que acumularse sobre un hombre que, cuando nació dadá, tenía nueve hijos de cuatro mujeres distintas. Sus bailarines no tienen reparos en confirmar que era difícil resistirse a ese carisma personal, sobre todo tratándose de un hombre tan atractivo como Laban. Wigman recordó su particular magnetismo con palabras que evocan el espíritu del Cabaret Voltaire: «Laban siempre estaba ahí, con el tambor en la mano, inventando, experimentando. Laban, el mago, el sacerdote de una religión desconocida.» Tenía la capacidad mercurial de pasar de un papel a otro, de gurú a compañero de juegos: «¡Con qué facilidad pasaba del caballero galante al fauno de sonrisa pícara!» Y los de fuera veían con frecuencia al fauno, o hablaban de él en voz baja, porque la «escuela» de Laban se parecía mucho a un serrallo.

Los jóvenes dadaístas hacían cola para ver a las jóvenes de ese santuario de la emancipación. «Nos lanzábamos a ese fértil campo de peligros con el mismo entusiasmo con que nos zambullíamos en dadá», recordó luego Hans Richter. «Las dos cosas iban juntas.» De hecho, Richter conoció a su futura esposa entre esos bailarines, una mujer que antes había tenido una relación amorosa con un hermano de Janco. Pero el matrimonio no duró. «Era una relación muy tormentosa», escribió, «porque ella era extraordinariamente guapa y todo el mundo quería poseerla. Algunos lo consiguieron y, claro, ésa no era mi idea de la vida conyugal.»

Como sugiere la experiencia de Richter, ese aperturismo sexual formaba parte de los atractivos –y del riesgo– para los jóvenes dadaístas que se mezclaban con los acólitos de Laban. Arp estuvo liado con Sophie Taeuber, una bailarina de Laban que también trabajaba de profesora de arte. Tzara tuvo un romance largo y tormentoso con Maja Kruscek.

No todos los dadaístas pusieron sus energías amorosas en las bailarinas de dadá. Janco tanteó el terreno, pero el pobre Huelsenbeck se perdió esos placeres eróticos, pues salía con una decente muchacha suiza de clase media cuya educación la convertía en un blanco sexual no disponible. Desesperado,

Huelsenbeck confiesa que llegó al extremo de prometer que repudiaría a dadá si ella hacía esa concesión, pero fue en vano.

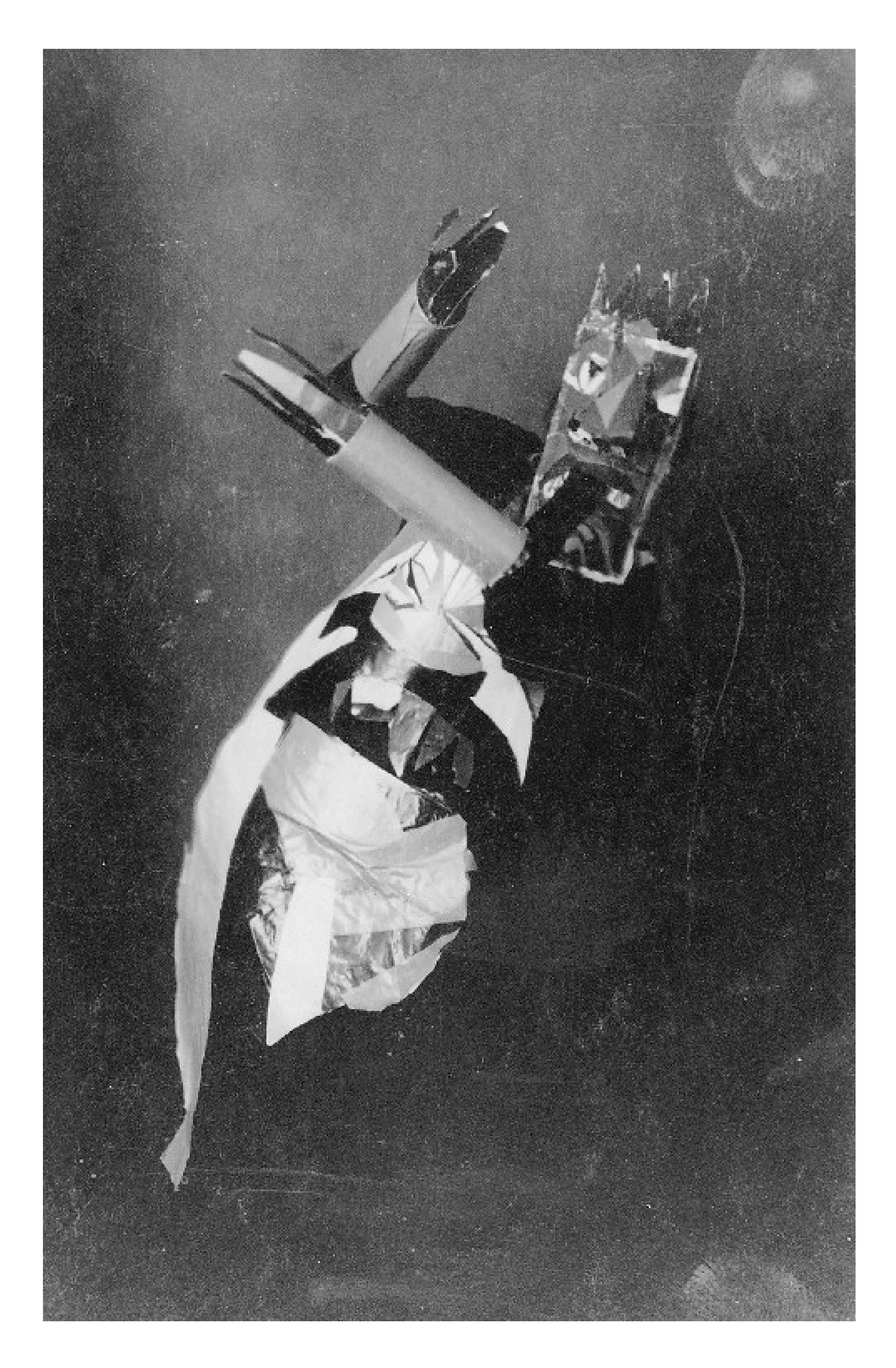
La importancia cultural de la escuela de Laban se pone de manifiesto en el cuidado con que Ball registra su presencia en el Cabaret Voltaire. Es innegable que, para el distinguido bailarín, los dadaístas tenían ciertas dotes para la interpretación, y él, en su academia, «tambor en mano», incitaba a una anarquía igualmente cinética. El propio Laban nunca formó parte de dadá, y tampoco Wigman, aunque en la revista dadaísta *Der Zeltweg* se publicó un estudio fotográfico en movimiento de sus danzas. Se conformaban con ser espectadores de un fenómeno más amplio, Zúrich transfigurada por la llegada de refugiados de guerra. (En una carta de aquellos días, Laban contó a un amigo que «todos los cafés con delirios de grandeza del mundo han enviado a Zúrich a sus principales héroes».)

No obstante, fueron varios los bailarines de Laban que actuaron en el cabaret y llegaron a ser colaboradores cruciales de las veladas dadaístas durante 1917. En la «Noche del Arte Nuevo» –celebrada el 18 de abril de 1917–, Käthe Wulff, bailarina de Laban, recitó poemas de Kandinski y Huelsenbeck, y Perrottet tocó al piano piezas de Arnold Schoenberg. El acuerdo era recíproco; un amigo de Arp leyó los poemas de *La bomba de nubes* en la academia de Laban el 18 de marzo de ese año (fecha que coincide aproximadamente con el baile de máscaras que organizó Wigman, y en el que, según escribió Ball, oyó por primera vez los poemas de Arp).

Una de las bailarinas más destacadas de la escuela de Laban era Sophie Taeuber. Se ha conservado de ella una fotografía, ataviada con un traje-collage de Arp, en una función de marzo de 1917. Presentado como «Danza abstracta», el número de Taeuber se añadió al poema de Ball «Canto del pez volador y los caballitos de mar» («Pequeño Caballito de Mar» era el apodo con que Ball llamaba a Hennings).

Como Ball escribió después: «Un sonido de gong basta para sugerir al cuerpo de la bailarina las figuras más fantásticas. La danza se ha convertido en un fin en sí misma. El sistema nervioso

apura todas las vibraciones del sonido.» En ese caso en concreto, «bastaría una poesía de secuencias fonéticas para procurar a todas y cada una de las partículas lingüísticas la vida visible más singular en el cuerpo articulado de cien maneras diferentes de la bailarina [...] una danza llena de puntas y espinas, llena de sol resplandeciente y cortante agudeza». Es fácil imaginar esa «secuencia poética» que, con sus «tressli bessli», sus «flusch», «ballubasch» y «zack hitti zopp», conseguía que los movimientos surgieran directamente de los sonidos, sobre todo si esos sonidos se emitían con el cuidado que ponía Ball a la hora de concebirlos y pronunciarlos.



Sophie Taeuber bailando con una máscara de Marcel Janco, Zúrich, 1916-1917.
Archivos de la Fondation Arp, Clamart, Francia.

A instancias del paciente Tzara, Ball volvió a Zúrich en otoño de 1916. Fue un regreso tenso. La representación del Obispo Mágico en el Cabaret Voltaire había presagiado el comienzo de la crisis nerviosa de Ball –no toda de golpe, sino gradual–. En agosto de 1916, Ball, desde la estratégica Vira-Magadino, había llegado a concebir la noche del obispo como su ruptura con dadá.

En Zúrich, sus amigos parecieron entender esa necesidad de huir, pero también tomaron aguda conciencia de que la participación de Ball era fundamental para que dadá siguiese con vida. ¿Y por qué no iba a seguir vivo? El Cabaret Voltaire había sido una experiencia agotadora, con sus funciones noche tras noche, pero también había sido una incubadora, y el huevo se había roto. Ahora dadá ya tenía un programa de publicaciones, con una revista y varios libros. Como había demostrado la velada del 14 de julio, incluso tenía potencial en lo que a taquilla se refiere.

Tzara estaba obsesionado con traer a Ball de vuelta al redil. El 4 de agosto, Ball escribió a su aliado rumano: «De momento me mantendré un poco distante de dadá», y añadió: «Pero tengo ganas “también de rugir” – más adelante.» Ese «más adelante» era, hasta cierto punto, un consuelo, pero Tzara siguió dando la lata, pues quería que Ball aprovechase sus contactos literarios en Berlín para publicarle su manifiesto (es de suponer que el de *Antipirina)*. El problema radicaba en que estaba escrito en francés. Ball, estupefacto, contestó diciéndole que imaginase una revista alemana que publicaba un manifiesto alemán mientras la guerra aún duraba. Pero al menos pudo consolar al aspirante a poeta: sus amigos de Alemania (incluido Wieland Herzfelde, integrante del dadaísmo berlinés) le habían hablado bien del *Antipirina* de Tzara.

Hacia fines de septiembre Ball envió a Tzara un mensaje ambiguo, en el que repudiaba las raíces vanguardistas de dadá y su acoso a la burguesía. «No más antiburgueses», decía, mirando con envidia a la clase media desde su pobreza (había irritado a Huelsenbeck porque no tenía dinero para cooperar con las publicaciones). «Ser burgués es muy interesante», descubrió de pronto, «e igualmente difícil.»

Con todo, no puede decirse que Ball y Hennings hubiesen

renegado por completo y para siempre de la vida del music-hall. Ball confesó a su amigo: «Ardo en deseos de tocar el tambor. Siempre un tamborrrrrrr.» Pero a continuación preguntó, receloso: «¿Estás intentando seducirme para que regrese a las variedades?» Cuando Hennings y él se marcharon de Zúrich, se promocionaron como pareja en gira que ofrecía «Veladas de cabaret literario moderno» en hoteles para turistas. Incluso mandaron imprimir un folleto, con elogios del Cabaret Voltaire y otras actuaciones anteriores al dorso y, en la portada, el abanico de su repertorio, que incluía (para Hennings) canciones de los bulevares de París y baladas chinas con marionetas y bailes dadá, y (para Ball) música para piano de Debussy y Schoenberg y poemas de Baudelaire, Rimbaud, Kandinski y otros. Empobrecida, la pareja no tenía más remedio que echar mano de su viejo repertorio para salir adelante. Con todo, era una lucha, y tenían que plantar cara a la necesidad de cierta clase de estabilidad.

En octubre de 1916, y otra vez en Zúrich, Ball aceptó encargos de redacción y traducción, pero juró que esta vez las cosas serían distintas. «No volveré a trabajar en un cabaret», escribió a su hermana, «aunque así podamos ganarnos bien la vida. Prefiero escribir. Ése es mi objetivo.»

Dadá no estaba en su mejor momento cuando Ball regresó a Zúrich. Huelsenbeck padecía insomnio y dolores gástricos. Ball contó por carta a Hennings las dificultades de sus amigos: «Me topé con Tzara en el [Café de la] Terrasse. Le preocupa mucho lo que está ocurriendo en Rumanía. Es probable que sus padres hayan perdido toda su fortuna. Hace tiempo que no sabe nada de ellos. El país está viviendo una catástrofe.» (En efecto, el padre de Tzara había dejado de enviarle dinero, frustrado al ver que el hijo descarriado estaba descuidando su formación.)

La desastrosa situación de Tzara pudo afectar a Ball, siempre sensible al sufrimiento humano, pues al día siguiente vuelve a hablar del tema en otra carta a Hennings. «Tzara se ha empobrecido», le contó, y «Janco, completamente desesperado; no puede trabajar, vive quejándose y lamentándose.» No obstante, a

pesar de tanta amargura, «en lo esencial, todos siguen siendo dadaístas. Son Tzara y Janco los que más me instan a quedarme, y debo decir que podría quedarme, pero no quiero seguir aquí. Yo no estoy “desesperado”, no soy un dadaísta, no estoy “harto”»; y esos inquietantes entrecomillados sugieren que tendía a asociar dadá con desesperación, una sensación que él, angustiado, quería superar. Tras sopesar la situación, Ball le confió a un amigo que ahora tenía que «volver a familiarizarse con dadá, algo que yo mismo fundé».

Viéndose presionado a prestar sus servicios por la causa, Ball reavivó el antiguo espíritu del grupo con un nuevo proyecto, la Galerie Dada. Técnicamente, la galería inició su andadura en enero de 1917 como exposición en la sala de Hans Corray, donde se exhibieron obras de Arp, Janco y Richter, junto con las de Otto y Adja van Rees, amigos de Arp desde antes de dadá, y un puñado de otros artistas. La prensa los consideraba cubistas, lo que sugiere que esa muestra no se presentó como una exposición de arte dadaísta; pero en marzo, cuando el grupo llegó a un acuerdo para ocupar de manera continuada algunas de las salas de la galería, dadá encabezó el reparto.

En gran parte, la Galerie Dada funcionaba como una galería normal; allí se vendían obras y se presentaban al público las tendencias del momento. En ese sentido al menos, el lugar y el proyecto que albergaba no podían haber sido más distintos de las actividades del Cabaret Voltaire; no era un fenómeno espontáneo, sino cuidadosamente planificado, como correspondía a esa elegante sala de la orilla oeste de Zúrich, ubicada encima de una gran tienda de chocolates. Se confeccionaban listas de invitados y se imprimían invitaciones. La entrada a los actos públicos costaba tres o cuatro francos suizos; es decir, no era barata ni mucho menos: las entradas más caras a un teatro de la ciudad costaban lo mismo. Así y todo, las entradas siempre se agotaban. «Todo se ha vuelto muy distinguido», escribió después Hennings; «y había que mantener las apariencias.»

Si el cabaret había prosperado con la clase de entretenimiento que Hennings y Ball habían ofrecido en salas de music-hall y algún que otro antro ante un público pintoresco, ahora sus integrantes

podían quitarse de encima a la purria y tratar directamente con la élite cultural, gente que podía pagar mucho dinero para conocer de primera mano el arte y la poesía más modernos. «Hemos superado la barbarie del cabaret», decidió Ball en tono triunfal pocos días después de la inauguración de la galería. En el nuevo local no había estudiantes ni noctámbulos; sólo clientes de pago. Aunque pudiera resultar incómodo, dadá se dirigía poco a poco hacia la respetabilidad.

Para llevar la Galerie Dada, Ball se valió de su experiencia con el movimiento Der Blaue Reiter en el Múnich de antes de la guerra, una de las capitales culturales de Europa, rival de París y Berlín, con su bohemio barrio de Schwabing convertido en crisol cultural internacional. En 1912, Kandinski y Franz Marc habían publicado allí el legendario *Der Blaue Reiter Almanach*.

Las innovaciones del almanaque influyeron en el enfoque artístico del dadaísmo. Esa famosa publicación era un estimulante catálogo de las tendencias progresistas del arte moderno. Aunque incluía un amplio espectro de nuevas tendencias (impresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, orfismo, expresionismo), la verdadera innovación del almanaque era la ampliación explícita del concepto mismo de arte. Dibujos infantiles; objetos «primitivos» de culturas africanas, americanas y de Oceanía; iconos populares rusos y pinturas en cristal de Baviera..., todo eso y más se vio generosamente distribuido en el almanaque, donde a menudo formaba pareja con obras de arte históricas del arte occidental. Esa clase de yuxtaposiciones caracterizaron también a dos exposiciones de Der Blaue Reiter. El *Almanach* es, entre otras cosas, un temprano ejemplo de lo que más tarde André Malraux llamó «museo sin paredes», una colección total de actividad visual no entorpecida por los cánones heredados del gusto.

Kandinski y Marc concibieron el almanaque como el advenimiento de un despertar espiritual. En el boletín de suscripción se leía: «Nos hallamos ante los nuevos cuadros como en un sueño, y oímos en el aire a los jinetes del Apocalipsis. En toda Europa se verificaba la existencia de una tensión artística. Nuevos artistas se saludan entre

sí en todas partes.» A pesar de la referencia a la pintura y los artistas, los editores promovieron el almanaque como un foro en el que tendrían cabida todas las artes, un objetivo que sin duda se habría alcanzado de no haber estallado la guerra. El *Almanach* concedía un lugar muy principal a la música, a los escritos e incluso a los cuadros del compositor vienés Arnold Schoenberg, cuyas obras para piano se oían con frecuencia en el entorno dadaísta zuriqués. La resolución y la falta de resolución podían coexistir. Los críticos musicales se horrorizaban al oír los impertinentes «efectos sonoros» de Schoenberg, esas «cacofonías que ponen los pelos de punta», frivolidades en el mejor de los casos y, más probablemente, una «travesura» sediciosa que representaba una amenaza para la civilización.

Kandinski, partidario de la teosofía, expresó con coherencia su visión de la transfiguración artística en términos espirituales. Incluso sus acciones más radicales, como el trascendental paso a la pintura abstracta, parecían fruto del sentido común. «En la vida cotidiana sería raro encontrar un hombre que se baje del tren en Regensburg cuando lo que quiere es ir a Berlín. En la vida espiritual, bajarse en Regensburg es algo que ocurre con bastante frecuencia.» Si bien a dadá se lo conoce por sus estridentes tácticas de enfrentamiento, las convicciones de sus miembros eran próximas a las de Kandinski y Der Blaue Reiter, unas convicciones consideradas inobjetables, como la «música libre» del ruso Nikolái Kulbin, una colaboración escrita para el *Almanach*, en la que afirma que «un ruiseñor canta la nota que desea cantar», y que al músico difícilmente puede negársele dicha elasticidad.

Hugo Ball había conocido a Kandinski en 1912, en el apogeo de la carrera del pintor, un año en que a la publicación del *Almanach* siguieron otros dos títulos, *De lo espiritual en el arte* y *Sonidos*, una colección de grabados y poemas en prosa. Más tarde, Ball pudo sentirse orgulloso por haber conseguido que esos poemas se leyeran por primera vez en el Cabaret Voltaire. Antes de la guerra había intentado, sin éxito, poner en escena en Múnich *El sonido amarillo*, obra de teatro de Kandinski.

No es de extrañar, pues, que la principal contribución de Ball a la

Galerie Dada fuese una lectura de Kandinski (7 de abril de 1917). Fue una selección ambiciosa y amplia, que comenzaba esbozando por extenso los síntomas imperantes del momento, como el declive de la religión y el ascenso de la metrópolis moderna. En consecuencia, «los artistas de nuestros días se han vuelto hacia su interior», comunicó al público. «Su vida es una lucha contra la locura», añadió, una afirmación mucho más aplicable a sí mismo que a Kandinski.

Ball podía estar casi describiendo las paredes del Cabaret Voltaire cuando señaló: «La afinidad más fuerte que se constata en las obras de arte de hoy son las máscaras pavorosas de los pueblos primitivos.» Y se consolaba en el arte de Kandinski tomándolo como sostén moral. «Hay que acercarse a sus cuadros como un peregrino», sugirió, y estableció una diferencia entre «Picasso el fauno» y «Kandinski el monje». En la última parte de su conferencia, puso de relieve la amplitud de las inquietudes artísticas de Kandinski, que iban desde el teatro y la danza hasta la poesía. En opinión de Ball, *Sonidos* era «una atrevida purificación del lenguaje», y habría tenido razón si hubiera añadido que nadie la había superado hasta la llegada del dadaísmo.

La conferencia sobre Kandinski estuvo a la altura del nuevo espacio en que empezó a presentarse dadá. También se organizaron giras especiales por diversos distritos. En una ocasión se anunció una gira para la clase trabajadora, pero sólo apareció un obrero, más un desconocido de aspecto misterioso que compró la mitad de los cuadros expuestos, incluidos lienzos de Picasso, Kokoschka y Janco. Tzara dio una serie de conferencias sobre arte moderno, y en la galería se organizaron charlas sobre tal o cual artista. Una vez, tras una conferencia sobre Paul Klee, el padre del artista, ya anciano, llegó demasiado tarde. Ball, conmovido, se consoló diciéndose que al menos el pobre hombre había tenido el placer de ver expuestas las obras del hijo. «Será raro que vuelvan a verse en un marco tan hermoso y animado», dijo.

Dado que no existen fotografías ni descripciones detalladas de la Galerie Dada, es difícil saber a qué se refería Ball cuando habló de entorno «animado». Visto el alto precio de la entrada a las

actividades, parece haber sido un lugar, más que animado, elegante; incluso para entrar en la galería había que pagar un franco. También se organizaban tés, pero no podían vender alcohol. La descripción de Ball permite sospechar que la galería era un lugar de buen tono. «De día es una especie de centro de enseñanza para colegialas y señoras de clase alta; por las noches, la Sala Kandinski, iluminada con velas, es un club para las filosofías más esotéricas. No obstante, en las veladas las fiestas tienen un brillo y un frenesí nunca vistos en Zúrich hasta ahora.» Considerando el récord del Cabaret Voltaire, ya era decir mucho.

Si bien las noches de la Galerie Dada no eran tan movidas como las funciones en el cabaret, las animaba el mismo espíritu. En la inauguración, Taeuber bailó su «Danza abstracta» con el poema del caballito de mar de Ball como fondo. Tzara volvió a atacar con sus poemas africanos; se leyeron también algunas composiciones de Arp, aunque no lo hizo él; Hennings leyó algunas de sus obras; Perrottet tocó el piano, y también lo hizo Hans Heusser, un compositor que ha desaparecido por completo de los anales de la música a pesar de todas sus contribuciones al dadaísmo (la galería dedicó una noche exclusivamente a sus composiciones).

Las veladas que siguieron intentaron coordinarse cada vez más con la misión de la galería, a saber, presentar el «arte moderno» en todas sus manifestaciones. El acto siguiente se anunció como una velada Sturm, referencia a las legendarias galería y revista de Herwarth Walden. Tzara se ocupó de la presentación; el programa incluía futurismo (vía Marinetti), simultaneísmo (Guillaume Apollinaire y Blaise Cendrars), y más poemas abstractos de Kandinski. La primera parte del espectáculo se cerraba con «Música y danza negras», un número que dirigió Ball con cinco bailarines de Laban que lucieron las máscaras desfiguradas de Janco. La segunda parte se dedicó a poemas de colaboradores habituales de Sturm, como Jakob van Hoddis y August Stramm, que acababa de caer en combate. El colofón fue la obra de Kokoschka *La esfinge y el hombre de paja*, con Hugo Ball de protagonista, que llevaba una máscara tan grande que tenía que colocar una luz dentro para poder leer el texto: «Debió de resultar extraña en la sala a oscuras, con

esa luz que salía de los ojos», reflexionaba. Tzara demostró ser un maestro de ceremonias absolutamente desastroso, lanzando los truenos y rayos cuando no tocaba; pero, tratándose de un acto dadaísta, todos pensaron que lo hacía a propósito. Conociendo la afición de Tzara por todo lo anárquico, es posible que así fuera.

Las veladas continuaron en esa vena, y cada dadaísta tuvo su momento de gloria. Janco, por ejemplo, dio una charla titulada «Sobre el cubismo en mis cuadros». Tzara siguió experimentando con sus poemas «simultáneos» para múltiples intérpretes. Como rasgo adquirido de su anterior experiencia teatral, Ball echaba mano de su vestuario incluso cuando leía una larga obra en prosa. Perrottet tocaba obras de Schoenberg. Hennings leyó poemas y cuentos salidos de su pluma, incluido un cuento lúgubre acerca de la lucha de un cadáver por no descomponerse.

Absolutamente sorprendente fue una función titulada «Arte antiguo y moderno», que tuvo el éxito suficiente para merecerse una repetición una semana después del estreno. A pesar de lo anunciado en el título, el acento se ponía en el arte antiguo mientras los dadaístas leían oscuros textos medievales; Heusser se encargaba de imprimir el tono musical con marchas procesionales y fugas. Indiferente a esa caída en el historicismo, Tzara no participó, y Ball quedó preguntándose qué autores modernos se molestarían en publicar libros que no llevasen su nombre estampado en la portada. Unos años antes había reflexionado que «si los poetas tuvieran que grabar sus composiciones o tan sólo sus imágenes en su propia carne, probablemente producirían menos». En una vena similar, fantaseaba con que si ardieran todas las bibliotecas, se iniciaría una nueva era de leyendas, pues la gente tendría que retomar la narrativa desde cero, un sueño que anticipaba la visión de Ray Bradbury en *Fahrenheit 451*.

La Galerie Dada funcionó hasta mediados de mayo. Ball lo lamentó, pero las finanzas eran calamitosas, y dejó que Hennings pusiera las cosas en orden mientras él volvía a huir al sur, a Magadino, lamiéndose las heridas y cavilando, como siempre, sobre ese gran enigma llamado dadá.

La experiencia dadaísta llevó a Ball en otra dirección, lejos de Tzara y los demás integrantes del grupo. Si Tzara, siguiendo los pasos del futurista Marinetti, había terminado decantándose por el lado agresivo de dadá, con su carga de hostigamiento, para Ball esas cadencias litúrgicas que había interpretado con vestuario eran el epítome del movimiento. Él se había comprometido obsesionado con la idea de que la relación temeraria o agresiva con el lenguaje era la responsable de la guerra, pero la revelación de los «versos sin palabras», poemas formados exclusivamente con sonidos, lo aproximó aún más a una actitud reverencial ante el dadaísmo. Es cierto que creía que los futuristas habían liberado a la palabra de las trabas que le imponía la frase, y que había «alimentado con luz y aire los vocablos escuálidos de la gran ciudad», calentándolos e infundiendo nueva vida en miembros entumecidos; pero dadá había dado un paso más. «Intentamos dar a los vocablos aislados la rotundidad de un juramento, el brillo de una estrella.» Detrás de la exhortación con que concluye su manifiesto dadaísta de julio de 1916, estaba esa consideración de la palabra como asunto de la máxima importancia.

A esas alturas, para Ball la palabra era sinónimo del logos místico de los filósofos neoplatónicos y de los primeros tiempos del cristianismo. Jugar con las vocales y las consonantes era una exploración devocional de la palabra viva, palabra que estaba en consonancia con la «imagen», y ambas se fundían en la figura de Cristo crucificado. «La creación artística es un acto de prestidigitación», señaló, no sin cierta astucia, «y su efecto es mágico.» Con todo, le preocupaba que los dadaístas fuesen meros «eclécticos mágicos», no expertos. La inspiración que les ayudaba a desarrollarse parecía providencia divina, pero ¿cómo podía él estar seguro de que no era más que un capricho, un enajenamiento fuera de control? «Estamos jugando con un fuego que no podemos controlar», temía.

En realidad, Ball y los suyos estaban jugando con el destino del arte en la modernidad. Numerosos pensadores del siglo XIX –Friedrich Nietzsche y Mathew Arnold, entre otros– ya habían señalado que la poesía y las artes empezaban a ocupar el lugar que

antes correspondía a la religión. Esta suposición era un lugar común para alguien con las convicciones y los puntos de vista de Ball, pero las convulsiones del Cabaret Voltaire, que se prolongaron en el entorno más refinado de la Galerie Dada, tuvieron el efecto de hacerle *vivir* algo de lo que otros sólo hablaban. Ball estaba de acuerdo en que «los artistas modernos son gnósticos y practican cosas que los sacerdotes piensan que hace tiempo están olvidadas». Citando a Nietzsche, Baudelaire, Wilde y al famoso dandy Barbey d'Aurevilly, apuntó: «Hoy existe una gnosis estética, y no se debe a una sensación, sino a un fondo común sin precedentes de los medios de expresión.» Mientras se desdibujaban los límites entre las artes –los artistas aspiraban a pintar sonatas y fugas, y los compositores, a crear paisajes auditivos–, todo fue convirtiéndose en una gran aventura sin restricciones, pero también en un salto al vacío sin red.

Ese panorama ya se había atisbado en la década de 1790, y lo hicieron románticos alemanes como Novalis y Friedrich Schlegel, para quienes cada obra de arte, independientemente de cuál fuera su medio de expresión, estaba obligada a fijar su propio género; es decir, la obra era, a la vez, acción y teoría. Para Ball, esa presión adquirió formas claramente religiosas. Hoy, «todas las obras contienen una filosofía de su propia justificación [...] todas incluyen un plan de acción», y con ello se refería a algo parecido a un plano (le encantó ver que Janco también pensaba que las obras cubistas de Picasso parecían planos arquitectónicos). «Los pintores y los poetas se vuelven teólogos» porque «se está convirtiendo el arte en filosofía y religión en sus principios y en su propio territorio».

A diferencia de otros teóricos y comentaristas sobre arte, a Ball le interesaba poco la idea de escribir un tratado en defensa de dadá; sólo quería saber qué les ocurría a sus amigos y a él. «Los sistemas nerviosos se han vuelto extremadamente sensibles» a medida que las artes se funden unas en otras salvando la distancia que antes llenaba la religión. «Danza absoluta, poesía absoluta, arte absoluto...: quiere decirse que un mínimo de impresiones bastan para sacar a la luz imágenes de formas extraordinarias.» Y subrayaba que «el mundo entero» se había vuelto mediúmnico.

Mientras la Galerie Dada seguía su camino, Ball reflexionó sobre el arte abstracto que desde allí se defendía. ¿Acaso sólo servía para reactivar lo ornamental, lo decorativo? Las espirales abstractas de Kandinski, audaces y coloridas, ¿estaban acaso destinadas a telas estampadas para sofá, para ser algo en lo que sentarse en lugar de colgar en la pared? Le preocupaban las consecuencias, y pensaba que sólo tenemos escrúpulos por la obra de arte y nos olvidamos del artista, considerándolo una causa perdida, un caso lamentable; pero, de ser así, reducimos al artista a la categoría de anexo ornamental de la obra –en última instancia, un paria, lo peor de la bohemia.

Y luego Ball soltó algo inesperado: «Es posible que no se trate de una cuestión relativa al arte, sino de la imagen incorrupta.» Era un regreso a una idea que había anticipado el año anterior: «Puede que, para comprender el cubismo, tengamos que leer a los Primeros Padres de la Iglesia.» Finalmente, dadá lo llevó de vuelta a las raíces del cristianismo.

Ball aún conservaba sus sueños de antes de la guerra, cuando formaba parte del círculo de Kandinski, y dadá fue lo más parecido que tuvo a la realización de esos sueños. Ese hecho lo apartaba del resto de su grupo, para quienes dadá comenzaba a parecerse a una piedra preciosa en un cuento de hadas –la llave del reino, pero ¿de cuál?–. Para Tzara, dadá no tenía nada de mágico; simplemente era una oportunidad vocacional a la que se entregaba con la diligencia de un pasante joven y ambicioso. Ball no quería hacer carrera, no tenía esas ambiciones, pero sí muchas inquietudes, de la política al misticismo, con dadá tentadoramente suspendido a mitad de camino entre ambos.

La «ruptura» de Ball con dadá después del número del Obispo Mágico fue, al principio, vacilante, pero tras otra ronda en la Galerie Dada se apartó definitivamente. Como había prometido a su hermana al volver a Zúrich, por fin se centraría en la escritura –pero en las montañas, no en Zúrich–. Hennings y él volvieron a marcharse de la ciudad en junio de 1917.

Y Ball remontó el vuelo otra vez, ávido de alturas, en una «huida

del tiempo», como el título que puso a su diario dadá. Cuando el libro se publicó finalmente una década después, se tituló *Die Flucht aus der Zeit. Tagebücher*,[5] pero dejó sin respuesta la pregunta por la esencia de dadá. En cambio, Ball documentó lo que el primer dadaísmo había parecido ser al calor del momento. Asimismo, revisaba su propio pasado, preservado en un sinnúmero de diarios, con la tenacidad de un tallista que realiza una escena de Navidad en una cáscara de nuez. El retorno de Ball al catolicismo –una transformación que se produjo en 1920– ya había marcado definitivamente los años en dadá como época de exilio espiritual del poeta, y fue sólo hacia el final de la redacción del libro cuando se dio cuenta de que no era necesario que lo publicara una editorial católica. Al fin y al cabo, el libro podía leerse como las actas de una lucha interior estrictamente personal que tenían el carácter universal de las *Confesiones* de San Agustín, las de Rousseau y los *Diarios íntimos* de Baudelaire.

Ball tuvo que enfrentarse a la tarea de dar forma a sus diarios; conservar su carácter fragmentario no era una solución obvia, e incluso contempló la posibilidad de inspirarse en ellos para escribir una obra de ficción en la respetable tradición alemana del *Bildungsroman*, la novela de formación. Al final eligió preservar el espíritu en que sus notas se habían ido acumulando a lo largo de los años, un popurrí de citas de sus eclécticas lecturas, versiones de tal o cual acontecimiento, pesares privados, transcripciones de momentos memorables y aforismos insertos en textos en prosa como piedras preciosas que brillaban desde una tierra muy hollada..., vestigios de detonaciones espirituales.

Ball reconoció que *La huida del tiempo*, en cuanto documento de una lucha, tenía que alinear lo personal con lo político, y las entradas comienzan en 1914, justo después de estallar la guerra. En la década que siguió a la Gran Guerra se publicaron algunas obras maestras de tema bélico: *Tempestades de acero*, de Ernst Jünger; *Sin novedad en el frente,* de Erich Maria Remarque, y *El fuego*, de Henri Barbusse (que Ball tradujo al alemán). Es posible que *La huida del tiempo* forme parte de ese excelso catálogo, más que

nada como otra clase de padecimiento en medio de la guerra, al margen de lo lejos que Zúrich estuviese de las trincheras.

No obstante, encasillarlo en la categoría de literatura de guerra no hace justicia al libro de Ball, extrañamente insinuante, y que otros dadaístas saludaron como auténtica literatura sapiencial, tan profunda, perspicaz y enigmática como su autor, quien, en opinión de Huelsenbeck, era «un gran artista e incluso un gran ser humano». «Hay que deshacerse del ego como si fuera un abrigo lleno de rotos», dijo Ball en *La huida del tiempo*; «pero uno tiene muchos egos, como la cebolla tiene muchas capas de piel. No es cuestión de un ego más o menos. El centro sigue estando hecho de capas.»

Redactando su diario en los días de Zúrich, Hugo Ball se liberó de la piel de dadá, pero lo hizo sabiendo que debajo aparecería otra capa, en un proceso sin fin de autosuperación impulsado por la dinámica incomparable del sí-no, propia del dadaísmo. «Casi nadie ha superado mi obstinación, realmente intratable», escribió. «Políticamente, llegó al punto de ser anarquía, y, artísticamente, al dadaísmo, una creación que efectivamente fue mía; en cualquier caso, más que mi creación, fue mi risa.»

Más allá de la risa, y más allá también de la desesperación, dadá fue el compromiso de Ball, su afirmación de la vida contra todo pronóstico: «Tomé conciencia de que todo el mundo, que a mi alrededor caía en la nada, pedía a gritos una magia que llenara su vacío y una palabra que fuera un sello y el centro último de la vida. Es posible que un día, cuando el caso se archive, resulte imposible no aprobar mi trabajo en favor de la sustancia y la resistencia.»

3. PLEGARIAS FANTÁSTICAS

Dadá, el movimiento que cristalizó por primera vez en el Cabaret Voltaire y luego en la Galerie Dada, parecía haber nacido a propósito para el círculo de refugiados de guerra en Zúrich. Como otros exiliados, los dadaístas sabían muy bien que el entorno artístico que habían tenido que dejar atrás corría el riesgo de extinguirse. Al mismo tiempo, su orientación internacional los hacía receptivos a las iniciativas vanguardistas de cualquier procedencia. Considerando que los dadaístas estaban en contacto con otros artistas y escritores de vanguardia de las naciones en guerra, las noticias sobre dadá no tardaron en propagarse, y la cobertura de la prensa local zuriquesa llegó también al extranjero. No obstante, mientras el conflicto seguía siendo un freno a la libertad de movimientos, pocas posibilidades tenía dadá de cruzar las fronteras.

¿O sí las tenía? No a todos los dadaístas les hacía gracia la idea de quedarse mucho tiempo en Zúrich. Los sueños de Tristan Tzara de irse a París seguían en suspenso, pero su caso era complicado; oficialmente, era apátrida, pues su Rumanía natal denegaba la nacionalidad a los judíos. Hans Arp tenía muchas amistades en París, pero era ciudadano alemán y no le entusiasmaba la perspectiva de regresar a su país, mucho menos después de conocer a Sophie Taeuber. Por su parte, Hugo Ball y Emmy Hennings volvían a estar felizmente aislados en los Alpes, y Richard Huelsenbeck padecía un abatimiento profundo desde que la pareja había vuelto a las montañas.

Sin la orientación de Ball, el gran circo de dadá parecía haber levantado la carpa, dejando atrás poco más que una pista de serrín vacía y recuerdos entrañables. Quizá fue un consuelo que la iniciativa editorial lanzada con *Cabaret Voltaire* fuese cobrando fuerza. En septiembre y octubre vieron la luz dos libros más, ambos de Huelsenbeck y con ilustraciones de Hans Arp: *Plegarias fantásticas* y *Schalaben Schalabai Schalamezomai*. Sin embargo, a

finales de ese año Huelsenbeck seguía teniendo insomnio, y padecía una misteriosa enfermedad estomacal que le amargaba los días. En enero de 1917, cuando decidió volver a Alemania, se llevó consigo las esporas de dadá, que luego transmitió a un huésped completamente nuevo y fértil. De hecho, Berlín parecía haber estado esperando a dadá.

Lo que Huelsenbeck encontró en Berlín fue una inflamación del cuerpo político que sólo podía ser el producto de la desmoralización imperante en la capital imperial en el momento en que la nación, acosada por mil dificultades, entraba en su cuarto año de guerra. Estar en Berlín se parecía a «estar tumbado sobre un volcán», escribió Huelsenbeck, que percibió que dadá era exactamente lo que necesitaban los acontecimientos sísmicos que se avecinaban.

A Huelsenbeck le costaba mucho no recordar que, apenas dos años antes, Ball y él habían organizado en la capital alemana una lectura de poesía contra la guerra. En aquel momento fue una empresa arriesgada, pero el Berlín del que Huelsenbeck se había marchado en 1916 ya no acusaba las convulsiones de la fiebre patriótica de 1914, aun cuando, con actitud petulante, siguiera confiando en la victoria. Como se vio poco después, era una confianza absolutamente injustificada.

La conciencia pública de las dificultades reales de Alemania topaba con la censura que el alto mando alemán imponía a la prensa. En los primeros dos años de guerra se daban a conocer públicamente las listas de los caídos, pero en 1916 dicha práctica se interrumpió con vistas a ocultar la magnitud, cada vez mayor, de la tragedia en que se había convertido la guerra de trincheras en el frente occidental.

Los alemanes de a pie podían desconocer los horrores que tenían lugar en los campos de batalla de Europa, pero el frente local ya tenía dificultades de sobra. El invierno de 1916-1917 –el legendario «invierno del tulipán», entre los más fríos que se recuerdan, con temperaturas de hasta -22 ºC– agravó los efectos del racionamiento de alimentos. Los berlineses robaban en plena noche los andamios de la patriótica estatua del mariscal Von Hindenburg, junto a la

Columna de la Victoria; necesitaban leña, que también estaba estrictamente racionada.

Para la mayor parte del pueblo llano, esas estrecheces eran algo esperado tras varios años de guerra, y estaban dispuestos a apañárselas de cualquier manera; algún precio tenían que pagar por la victoria. Cada nuevo ataque se hacía pasar por el «empujón final»..., hasta el siguiente. Para algunos de los poetas y artistas que Huelsenbeck volvió a ver o conoció al regresar a Berlín, todo ese asunto llamado guerra apestaba a estafa. «Ninguno de nosotros apreciaba en realidad esa clase de valor que se necesita para dejarse matar de un disparo por una nación que, en el mejor de los casos, es un cártel de mercaderes de pieles y especuladores en cuero, y, en el peor, una asociación de psicópatas», certificó Huelsenbeck. La gente se apretaba el cinturón, pero la alta sociedad –la corte del emperador Guillermo, los militares y la élite industrialno padecía ni la escasez ni el racionamiento. «El que tenía dinero podía pasar a la trastienda de casi cualquier restaurante y pedir pato asado y fresas con nata, y regar la comida con toda la cerveza y todo el champán que pudiera echarse al coleto», recordó más tarde un berlinés de aquellos días. «Mientras tanto, la gente corriente tenía que conformarse con un guiso de gorriones.» Dadas las limitaciones que imponía la guerra, Berlín se había convertido «en una ciudad de estómagos apretados, de hambrientos cuyo número no cesaba de aumentar, y donde la rabia oculta se transformaba en codicia sin límites; la gente sólo quería dinero, y los hombres pensaban cada vez más en cuestiones como la existencia desnuda».

Ese contraste entre lo alto y lo bajo lo silenciaba el prodigioso ajetreo de la metrópolis europea, segunda en número de habitantes después de Londres. Para Huelsenbeck, en poco más de un año, el rostro de la ciudad había «experimentado un cambio increíble». Los síntomas de la modernidad se habían acelerado; el ritmo de la vida cotidiana era frenético. Asimismo, tras compararla con Zúrich, pudo decir: «Me sentía como si hubiera cambiado un fatuo idilio de abundancia por una calle repleta de letreros eléctricos, buhoneros gritones y bocinas.»

Para alguien con el don dadá para poner patas arriba todas las normas, «la existencia desnuda» era algo tentadoramente material. El primer objetivo de las burlas de Huelsenbeck fue la espiritualidad usada como compensación. «Alemania siempre se convierte en tierra de poetas y pensadores cuando empieza a anegarla un país de jueces y carniceros», señaló, aplicando el látigo retórico a los aires de santurronería que vio soplar tan campantes en el arte alemán.

No era la primera vez que Huelsenbeck se encontraba en esa situación. En cuanto regresó a Berlín, comenzó a frecuentar al viejo círculo expresionista del Café des Westens. Cuando Ball y él trabaron amistad allí mismo varios años antes, su relación había prosperado en la atmósfera general del expresionismo. «Para nosotros, todo es expresionismo», había escrito a un amigo de entonces, «pues prestamos más atención al estilo de vida que a las pinturas. Queremos un estilo de vida nuevo; queremos una nueva clase de actividad; queremos otro color de piel.» (Huelsenbeck había estrenado sus «canciones negras» en Berlín antes de retomarlas en el Cabaret Voltaire.) Ahora, al regresar, volvió a salir en defensa de «lo nuevo». Con las iniciativas de Huelsenbeck, dadá estaba a punto de ser lo próximo nuevo en la capital alemana, y ocupó su lugar entre los muchos movimientos ahora conocidos colectivamente como modernismo.

El modernismo suele asociarse al poeta norteamericano Ezra Pound y su grito de guerra *«make it new»* –«hazlo nuevo», «renueva lo antiguo»–, título de una colección de ensayos que publicó en 1934. Con todo, su exhortación llegó tarde, pues la letanía se remontaba al cambio de siglo, cuando el simbolismo y la *décadence* fueron los primeros indicadores del surgimiento de un amplio movimiento moderno. Cuando dadá nació en 1916, la lista de ismos se había multiplicado, con el fauvismo, el cubismo, el futurismo y el expresionismo entre los más destacados; el mantra de lo nuevo los unía a todos. «Traté de inventar nuevas flores, nuevos astros, nueva carne, nuevas lenguas», decía un entusiasmado Arthur Rimbaud en *Una temporada en el infierno* (1873), y en la

segunda edición de *La gaya ciencia* (1887), Friedrich Nietzsche visionó una «gran salud» que esperaba a las almas especiales en el futuro: «Nosotros, los que somos nuevos, anónimos, difíciles de comprender; hijos prematuros de un futuro todavía incierto..., para un fin nuevo también necesitamos un medio nuevo, concretamente, una nueva salud, más fuerte, más aguda, más resistente, más osada y más alegre que toda salud anterior.»

En la década de 1920, mientras el novelista vienés Robert Musil escribía *El hombre sin atributos*, lo nuevo ya se había convertido en el mantra de la época. «Nadie sabía exactamente qué se avecinaba», escribió, evocando la niebla dorada de antes de la guerra; «nadie estaba en condiciones de decir si sería un nuevo arte, un hombre nuevo, una nueva moral o, quizá, una reorganización de la sociedad. Así pues, todos decían lo que les parecía.»

Tras regresar a Berlín en 1917, Huelsenbeck interpretó el fermento creativo de la ciudad a partir de los lazos con el expresionismo, previos a la guerra, acrecentados con la insolencia dadaísta que había puesto a punto en el Cabaret Voltaire. «El hombre nuevo», un artículo publicado en mayo de 1917 en una revista acertadamente llamada *Neue Jugend* («Nueva Juventud»), fue la primera salva que disparó: «El hombre nuevo transforma la *polihisteria* de su tiempo en comprensión genuina de todas las cosas y en una sensualidad saludable», escribió, previendo la aparición de una figura a la que no tardó en promocionar como «el dadaísta», aunque en el artículo propiamente dicho no mencionaba a dadá.

Pero la expresión «el hombre nuevo», *der neue Mensch*, no contenía nada que fuese única y exclusivamente dadaísta. Como acabaron descubriendo Huelsenbeck y sus aliados de Berlín, ese hombre nuevo estaba disponible tanto a la derecha como a la izquierda. El Freikorps (grupo paramilitar formado por voluntarios) también se presentaba como semillero del «hombre nuevo, el pionero de la tempestad»; fueron esos voluntarios quienes aplastaron el levantamiento espartaquista, la huelga general que se convocó en los primeros días de 1919. Ernst Jünger, en su popular

Tempestades de acero (In Stahlgewittern, 1920), un recuento de sus experiencias en la Primera Guerra Mundial, escribió acerca de ese pionero llamado «el hombre nuevo»; más adelante, su libro sirvió para fortalecer a quienes se agruparon alrededor de un todavía joven Adolf Hitler.

El director de *Neue Jugend* era Wieland Herzfelde, un entusiasta joven poeta y ardiente pacifista tras los horrores que había conocido de primera mano en el frente. Herzfelde, que sabía de la existencia de dadá gracias a su correspondencia con Hugo Ball, quería lanzar una nueva publicación, pero la estricta censura que se aplicó durante la guerra dificultaba la aparición de cualquier material impreso que oliera a provocación. No obstante, encontró una solución ingeniosa, a saber, compró los derechos a *Neue Jugend*, una publicación belicista; conservar el nombre confirió a Herzfelde un aura de respetabilidad. Así pues, puso en circulación la revista con el sello de Malik Verlag, una pequeña editorial que él mismo había fundado. La palabra *malik* es, en parte, de origen turco, y Herzfelde supuso, no sin audacia, que una empresa con un nombre turco se percibiría como propulsora de la moral, pues el imperio otomano era aliado de Alemania; por tanto, las autoridades no verían en él una amenaza.

La publicación de *Neue Jugend* se prohibió tras algunos números de periodicidad mensual, pero Herzfelde encontró una laguna jurídica que le permitió sacarla con carácter semanal. Tomando la precaución de dar un domicilio falso, publicó dos ediciones semanales en mayo y julio de 1917, en formato tabloide; así, la revista pasó a tener un aspecto absolutamente distinto de todo lo que circulaba en ese momento. Aunque no presentada todavía bajo los auspicios de dadá, el audaz diseño de la portada y la contraportada del número de julio se ha reproducido en casi todos los libros que se han escrito sobre dadaísmo. Las letras rojas, azules y verdes añadían un toque de color al diseño, llamativo en su conjunto, desde la espectacular fotografía de la tapa –el icónico edificio Flatiron de Nueva York, con la inscripción *REKLAMEBERATUNG* («Asesoría publicitaria») estampada en rojo atravesando los pisos más altos como sardónico comentario a la reciente entrada de los

Estados Unidos en la guerra– hasta la calavera y los huesos entre un remolino de letras e iconos en la contra. Esa deslumbrante explosión tipográfica era, de hecho, un anuncio para el primer libro de Malik, una colección de litografías de George Grosz, cuya obra artística y su combatividad desempeñaron un papel fundamental en el dadaísmo berlinés.



Anuncio de Kleine Grosz Mappe, de George Grosz; Neue Jugend, *Berlín, junio de 1917*.

Wieland Herzfelde y su hermano Helmuth habían conocido a Grosz en el estudio de Ludwig Meidner, un lugar de encuentro prometedor. Meidner sintonizaba con el espíritu apocalíptico de esos días incluso antes de que estallara la guerra. «Como Absalón, todos colgábamos de un pelo en las ramas del *Zeitgeist»*, recordó. «Estábamos confundidos, irritables, éramos un manojo de nervios. La proximidad de la catástrofe mundial nos llevó al límite.»

Los lienzos de Meidner, desbordantes de explosiones, matanzas y siluetas de ciudades en llamas, son imágenes icónicas de una guerra a la que, aunque parezca extraño, se anticipan. La miseria urbana, combinada con el impacto de los dinámicos cuadros de ciudades de los futuristas italianos, inspiraron a Meidner sus visiones catastróficas. Paredes, puentes y farolas parecen encorvadas por el peso de un nerviosismo interior, y dan paso a alucinaciones de destrucción total.

Es tentador suponer que Meidner poseía un sentido que le permitió anticipar la inminencia de la guerra, pero la provocación era más mundana. En el tórrido verano de 1912, esas visiones apocalípticas exudaban del pintor como el sudor que provoca la fiebre. «Julio había golpeado mi cerebro hasta dejarlo como una espuma de un brillo implacable, con su blanca y muda insolación; pero agosto me inmovilizó como un ave de presa que me despedazaba a picotazos», recordó. «Agosto tiene un olor acre a diarrea y cadáveres. [...] Mi cerebro sangraba unas visiones horrendas. Sólo veía miles de esqueletos que brincaban en fila.»

Para Grosz y los hermanos Herzfeld, no pudo haber mejor lugar para conocerse que el estudio de Meidner. Grosz se distinguía del círculo bohemio de Meidner simplemente por su aspecto atildado: «El pelo rubio ceniza en un corte impecable, y la raya tan perfecta como la de los pantalones», recordó Wieland. («Ser alemán siempre quiere decir: tener mal gusto, ser tosco, feo, gordo, inflexible – significa ser incapaz de subir una escalera de mano a los cuarenta años, e ir mal vestido», escribió a un amigo.) De hecho, Grosz parecía tan elegante y educado que conseguía presentarse como un hombre de negocios holandés con un estrafalario plan de reclutamiento de mutilados de guerra que fabricarían objetos decorativos de escritorio con proyectiles usados de los campos de batalla, pintados a mano con la Cruz de Hierro enmarcada en hiedra e inscripciones como: «Todos los disparos dieron en el blanco.»

Ese bicho raro mosqueaba a Herzfelde: ¿Era de verdad holandés? ¿Y ese perfecto acento berlinés? ¿Cómo fue a dar con sus huesos en el taller de un bohemio como Meidner? Y más adelante encontró a Grosz en un lugar que resultó ser el estudio de

un artista –algo parecido a una «choza», lo llamó alguien–, con las paredes cubiertas de bocetos y recuerdos del Salvaje Oeste, junto con fotografías de Thomas Edison y Henry Ford en las que Grosz había falsificado la firma de esos dos célebres norteamericanos. No tardaron nada en hacer buenas migas, y esa amistad convirtió a Malik Verlag en una próspera editorial durante años y consolidó la reputación artística de Grosz.

Aunque su padre había muerto cuando él sólo tenía seis años, Grosz tuvo una infancia feliz, retozando a su aire en los bosques y jugando a vaqueros e indios. Sintió adoración por los Estados Unidos toda la vida, seguramente gracias al mito que habían popularizado las novelas de Karl May, fundadoras de la moda por el Oeste norteamericano que aún perdura en la Alemania de nuestros días. Sus actividades artísticas florecieron pronto y, con el tiempo, el toque humorístico se hizo más cáustico y satírico. Grosz tenía una visión nada halagüeña de la humanidad ya antes de la guerra, y la confirmó su paso por el ejército. En una carta a un amigo, terminaba con un estallido desesperado que era una cita de Zola: «El odio es sagrado.» Como apuntó más tarde el artista alemán Hans Richter: «Grosz era un genio del odio, pero odiaba su necesidad de odiar.» Cuando se le acabó la paciencia, agredió a un sargento, y si se salvó de la ejecución por un pelo fue gracias a la intervención del conde Harry Kessler, padrino, durante toda la vida, de artistas de todas partes del mundo. De resultas de ese incidente, las autoridades militares calificaron a Grosz de «permanentemente no apto para la guerra», a lo que él podría haber replicado que se trataba de un hándicap congénito.

Cuando Grosz conoció a los hermanos Herzfeld, ya cultivaba un estilo que encajaba a la perfección con su actitud vital y que le servía para canalizar su rabia. Inspirándose en grafitis de los baños públicos y en dibujos infantiles, redujo el mundo a una maraña de la que las figuras humanas sobresalen como si formasen parte de un siniestro total. El título de un cuadro revela que un *locus* aparentemente bucólico es, en realidad, la escena de un crimen. En sus obras, las calles viven inmersas en un ajetreo que carece de toda finalidad. Un grupo de asesinos sexuales juegan

tranquilamente a las cartas junto a un cuerpo mutilado. Y para todo ello se inspiraba en ese cubil de iniquidad en que estaba convirtiéndose Berlín. Grosz tenía la cabeza llena de visiones al estilo de Meidner, un paisaje urbano que escoraba sin ninguna clase de control. En una carta a un amigo, escribió:

> Estoy lleno de visiones – ¡y esta obra sólo aspira a ser emociones, excitación, una fachada febril sobre el papel! O... ¡zuuum! Un cielo estrellado que gira encima de una cabeza roja, un tranvía que irrumpe en el cuadro, timbrazos de teléfonos, una mujer que grita en el trabajo mientras los nudillos de metal y la navaja automática duermen plácidamente en el pegajoso bolsillo de los pantalones del rufián... ¡ah, y los laberintos de espejos, vosotros, mágicos jardines públicos! donde Circe transforma a los hombres en cerdos, gracioso sombrero de loden con un penacho o ir haciendo eses en el Pathéphone, donde el auricular se pega al oído y la música del gramófono, las palmeras son barcos en los que zarpamos montados en las canciones de los carteles, tú, paraguas amarillo, el corro de las letras – y las noches rojas como el oporto, hartas de vino, donde la luna se aparea con la infección y taxistas que maldicen, y donde se estrangula en carboneras polvorientas – ¡oh, la emoción de las grandes ciudades!

Una de las maneras en que Grosz manejaba esas agresiones sensoriales seguía la línea que ya había diagnosticado el sociólogo Georg Simmel y muchos psicoanalistas; es decir, a través de un álter ego, o, en este caso, una pluralidad de álter ego. Lord Hatton Dixon, Dr. William King Thomas, conde Ehrenfried, el caballero Von Thorn, Edgar A. Hussler y el conde Bessler-Orffyré fueron algunos de los nombres con que Grosz firmó sus cartas durante los años de guerra. No todos eran ficticios. El conde Bessler fue un célebre charlatán del siglo XVIII, y Grosz tenía en su poder la máscara mortuoria del Dr. Thomas, el mismo que hizo volar por los aires su propio buque para cobrar el seguro (y se equivocó al creer que, matando a los pasajeros, lograría que pareciera un accidente).

Ese coqueteo con tantos heterónimos registró un giro personal cuando cambió su nombre verdadero, Georg Gross, para pasar a llamarse George Grosz. La *e* añadida a Georg americanizaba el nombre, en consonancia con su guardarropa. Los hermanos

Herzfeld lo imitaron. Wieland añadió la *e* a su apellido después de que su amiga la poeta Elsa Lasker-Schüler lo escribiera así en una publicación, y su hermano Helmuth adoptó un nombre corriente inglés, John, y una versión anglicanizada de su apellido, Heartfield. Como Grosz, con ese apodo en la lengua del enemigo se dedicó a provocar a sus compatriotas en plena guerra. Al fin y al cabo, lo habían echado ignominiosamente del ejército por considerarlo «indigno de lucir el uniforme del káiser». No obstante, las mismas cualidades que lo convirtieron en anatema para la Alemania en guerra, hicieron de él un activo perfecto para dadá.

Huelsenbeck encontró en *Neue Jugend* y su subversivo trío –Grosz, Herzfelde, Heartfield– un vehículo para relanzar el dadaísmo en un nuevo emplazamiento. En mayo de 1917, así lo confesó en una carta a Tzara; en agosto, ya afirmaba descaradamente: «Hemos creado un movimiento aquí en Berlín, comparable, en tamaño, con el dadá de Zúrich.» Huelsenbeck proseguía esbozando planes editoriales y quería organizar una exposición, y pidió a Tzara material para la promoción, recalcando que «todo depende de que actuemos rápido».

Dadá no se estrenó en Berlín hasta el 22 de enero de 1918, pero incluso así puede decirse que fue un debut oficioso y aparentemente improvisado, una velada literaria en la que Huelsenbeck leería junto con algunos destacados escritores expresionistas en la Galería I. B. Neumann, que poco antes se había afirmado como una plataforma importante para el arte disidente.

De buenas a primeras, Huelsenbeck tomó la palabra para comunicar al público que la velada estaba concebida como un espectáculo en apoyo de dadá, «un nuevo “movimiento artístico” internacional, fundado en Zúrich hace dos años», del que tenía el honor de ser el delegado oficial. Seguidamente hizo un rápido resumen de la historia del Cabaret Voltaire, con su «hermosa música negra», su «frenesí de timbales y tam-tams» y su «éxtasis del *twostep* y las danzas cubistas». Todo muy bonito hasta que sorprendió a la concurrencia pacifista declarando (faltando a la verdad, pero en el espíritu contradictorio de dadá): «Estábamos a

favor de la guerra, y el dadaísmo sigue estándolo aún hoy. Las colisiones son necesarias: las cosas todavía no son bastante crueles.»

Neumann, el galerista, estuvo a punto de llamar a la policía, pero lo disuadieron los amigos de Huelsenbeck. Para magnificar la impresión de dadá como sinónimo de insolencia y desinhibición, Grosz también leyó algunos poemas, salpicados con guiones largos que indicaban pausas en las que ejecutaba unos pasos de baile. En un momento de la lectura, imitó aparatosamente el gesto de orinar sobre un cuadro del prestigioso artista Lovis Corinth, asegurando al indignado público que la orina era un barniz maravilloso; los demás integrantes lamentaron verse identificados en la prensa como partidarios de dadá, cuando, de hecho, sólo Huelsenbeck y Grosz habían demostrado tener cierta idea de lo que realmente significaba el dadaísmo.

Pocos días después, Huelsenbeck anunció en un comunicado de prensa la fundación del Club Dada, que en adelante funcionó como centro del movimiento en Berlín. Por último, el 12 de abril se organizó una velada dadaísta oficial, en la que Huelsenbeck agasajó al público con un típico manifiesto dadá, en el que mezclaba observaciones sagaces con pullas y otras sandeces. Los artistas más excepcionales, dijo elogiosamente, eran los que «a toda hora arrancan jirones a su cuerpo en medio de la frenética cascada de la vida» –una vida que se reformula en la imagen de las trincheras–, y prosiguió con una caracterización convincente de dadá como «la expresión internacional de nuestra época»: «La palabra dadá simboliza la relación más primitiva con la realidad que nos rodea; con el dadaísmo se afirma una nueva realidad. La vida parece un caos simultáneo de ruidos, colores y ritmos espirituales, llevados, sin alteración alguna, al arte dadaísta.» Pero ése era, sin duda, un arte extraño, un arte que «por primera vez ha dejado de adoptar una actitud estética ante la vida». Es posible que con una afirmación tan desafiante se metiera al público en el bolsillo, pero a continuación, en un acto temerario, terminó su discurso insistiendo en que «¡Ser dadaísta es estar en contra de este manifiesto!».

El Club Dada de Berlín tenía ahora un contingente *ad hoc*,

formado por Huelsenbeck y Grosz, Wieland Herzfelde y su hermano John Heartfield, más Johannes Baader, arquitecto funerario y megalómano, los artistas Raoul Hausmann y Hannah Höch, el poeta y cabaretista Walter Mehring, el anarquista Franz Jung y algunos seguidores más. Aunque Huelsenbeck añadió diecinueve nombres al «Manifiesto colectivo dadá» que leyó en abril, los únicos berlineses eran Grosz, Hausmann y Jung. Era raro que todos los dadaístas de Berlín tuviesen proyectos y puntos de vista idénticos. En Zúrich siempre se habían constatado movimientos en caso de alianzas momentáneas dentro del grupo –para Ball, una tendencia lo bastante curiosa para comentarla en su diario–, pero en Berlín, donde los lazos personales eran anteriores a dadá, las cosas eran distintas.

No tardaron en surgir dos «camarillas». Los hermanos Herzfeld eran inseparables. Huérfanos desde muy jóvenes, ellos dos solos formaban una «familia». Luego, cuando se les unió Grosz, lo convirtieron en su ídolo, y el trío fue siempre una unidad esencial con o sin dadá. De hecho, la prometida de Grosz se alarmó al ver la lealtad de cachorro con que se comportaba Heartfield en particular. A Hausmann y Baader los unían diez años de amistad, y formaban el centro de otro dúo, complicado por la relación del primero con Hannah Höch, un tormentoso amorío extramatrimonial que persistió durante seis años.

Un puñado de participantes rondaba por la periferia de esos dos tríos. En los actos públicos que el grupo organizaba, podían participar hasta doce personas, pero después los organizadores y demás integrantes tendían a retirarse a celdas individuales. Así pues, las cosas fueron dándose de manera tal que nunca hubo en Berlín un proyecto dadaísta totalmente incluyente, y hasta el acontecimiento más importante –la Dada-Messe, la «feria» dadaísta de 1920– se celebró sin Huelsenbeck, aunque sus muchas publicaciones de ese año lo ponían claramente en primer plano como principal portavoz del movimiento.

Que el compromiso de Huelsenbeck con las actividades de dadá fuese esporádico después de las primeras veladas de 1918, se debió a sus obligaciones profesionales, aunque había quien suponía

que no estaba por la labor de sumarse a la causa. Al retomar los estudios de medicina tras volver de Suiza, Huelsenbeck se vio obligado a pasar por la etapa de residente. De hecho, pasó gran parte de la década de 1920 dando la vuelta al mundo como médico de a bordo y, tras emigrar a los Estados Unidos, abrió una próspera consulta en Nueva York. Su formación psiquiátrica la aprovechó muy bien en una novela titulada *Doctor Billig am Ende* («El doctor Billig está acabado»), crónica de la caída imparable del protagonista, que se hunde más y más en el ambiente hedonista y corrupto que caracterizó a Berlín durante la guerra. «La gente se acumulaba como olas altísimas que rompían sobre su cabeza», escribió, ahogando así para siempre al doctor Billig.

Dado que la participación activa de Huelsenbeck se veía limitada por sus obligaciones profesionales, y vistas las alianzas personales anteriores a la fundación del Club Dada, el viento soplaba en contra del dadaísmo berlinés, con dificultades para convertirse en el movimiento cohesivo que Huelsenbeck había querido crear. Así pues, dadá llegó a ser un estandarte que ondeó sobre tendencias artísticas que ya existían antes de que él llegara a Berlín, un pabellón que señalaba la emergencia de una isla en medio de una ciudad y de un país que se desmoronaban a pasos agigantados. Alemania parecía estar desintegrándose, pero a dadá ese derrumbe le ofrecía una oportunidad única.

La velada dadaísta de abril de 1918 tuvo lugar poco después de que Alemania lanzara su costosa e ineficaz ofensiva de primavera en el frente occidental, el último estertor de la arrogancia militar prusiana. Cuando dadá comenzó a pisar firme en Berlín, el país avanzaba sin freno, tambaleándose, hacia un desastroso final de las hostilidades. Los primeros indicios de la crisis aparecieron cuatro días después de la primera velada dadá, cuando trescientas mil personas se manifestaron en la capital para protestar contra el 50 % de reducción que comenzó a aplicarse al racionamiento del pan. A pesar de que el ejército alemán fue incapaz de sostener su tan cacareada ofensiva de primavera, y pese a las bajas de los aliados en la contraofensiva, los delirios de gloria no se desvanecieron. En una fecha tan tardía como el 27 de septiembre, los periódicos de

Berlín anunciaron que se había ganado la guerra, y el comandante Erich Ludendorff, la máxima autoridad entonces en el frente oriental, aseguró al emperador que tenía la victoria en las manos. No obstante, a las cuarenta y ocho horas se le aconsejó al káiser que firmase un armisticio e instaurase un gobierno parlamentario. «¿Abdicar yo? ¡Ni hablar!», proclamó Guillermo. «¡El ejército y el pueblo me apoyan incondicionalmente! ¡Sólo la maldita Berlín está en mi contra!»

A partir de ahí, todo se precipitó, y el castillo de naipes imperial se desmoronó en noviembre. La armada se amotinó en los astilleros de Kiel, evitando así una demencial misión suicida ideada por la plana mayor. El motín de Kiel fomentó otras acciones revolucionarias, y las huelgas y las manifestaciones se propagaron por toda Alemania. El emperador se vio forzado a abdicar el 9 de noviembre; dos días después se firmó el armisticio. Al mismo tiempo, grupos rivales –Philipp Scheidemann, del Partido Socialista Alemán, por un lado, y Karl Liebknecht, líder de la Liga Espartaquista, por el otro– declararon el nacimiento de una República Alemana. Todo parecía estar a punto para el estallido del violento enfrentamiento civil que tuvo por escenario las calles de Berlín hasta la primavera de 1919.

Para los dadaístas, gran parte del cataclismo que iba ganando terreno en el país todavía se conjugaba en futuro; pero, de momento, el empeoramiento de la situación alemana para ellos implicaba un riesgo. Tres días después de la velada dadá arrestaron a Raoul Hausmann, que pasó unos días detenido. El comisario de policía «me trató como a un criminal, naturalmente, como si yo conspirase contra el gobierno»; pero a Hausmann le sorprendió más advertir que el comisario veía «un código secreto en mi tipografía dadaísta para la portada de *Freie Strasse»*. Se refería a un número especial de una revista que a veces se ha considerado el único de esa publicación del Club Dada. Muy probablemente, las autoridades sospecharon que algo clandestino se ocultaba en el anuncio del editor para *Billig*, la novela de Huelsenbeck, compuesto en una tipografía deudora de los futuristas italianos y sus «palabras en libertad». Adaptando prácticas publicitarias de los medios comerciales como carteles y periódicos, la técnica de esas *parole in*

libertà (con los principios y reglas que Marinetti había establecido en 1913) hacía saltar por los aires la decorosa y formal página literaria. (En Zúrich, Tzara exhortaba a seguir el mismo camino: «Cada página tiene que explotar», subrayó en un manifiesto.) Así, el dadaísmo berlinés se convirtió en la incubadora de un diseño tipográfico liberado de las convenciones.

La estética emancipada de *Die Freie Strasse* («El camino abierto», un título que se inspiraba en «Canto del camino abierto», de Walt Whitman) tenía otras resonancias, pues el director de la revista era Franz Jung, anarquista partidario de la liberación sexual que predicaba el psiquiatra Otto Gross. Cualquiera que haya visto la película *Un método peligroso*, de David Cronenberg, conoce la encarnación de Gross que hizo el actor Vincent Cassel como amenaza maliciosa a la corrección de Sigmund Freud (Viggo Mortensen) y C. G. Jung (Michael Fassbender). Gross era un incendiario que divulgaba opiniones polémicas en publicaciones especializadas y en órganos como *Die Aktion*, revista berlinesa de vanguardia. Desde su punto de vista, la psicología freudiana del inconsciente era intrínsecamente una doctrina revolucionaria, y debía conducir a la revolución sexual que acabaría con el patriarcado. Gross predicaba con el ejemplo, pues en un solo año engendró hijos de tres mujeres distintas. En 1913, cuando tenía cuarenta años, su padre –un renombrado juez del tribunal supremo, que también, y en contra de los deseos de la madre, se quedó con la custodia de su nieto– solicitó que lo ingresaran en un manicomio. Artistas e intelectuales de toda Alemania salieron en defensa de Gross, arremetiendo contra las decisiones del padre, que para ellos representaban el colmo del abuso de superioridad patriarcal. *Revolution*, la revista que Hugo Ball publicaba en Múnich, dedicó todo un número a buscar apoyos en favor de Gross.

Al presentar el número de *Die Freie Strasse* durante la velada dadaísta de abril de 1918, el movimiento debutó en un marco ideológicamente cargado, cosa que quedó bastante clara en un siguiente anuncio del Club Dada, que incluía, entre los beneficios de que gozaban los socios, unos supuestos «centros médicos dadaístas», así como el «instituto de detectives dadá; la sección de

anuncios, la institución central para la atención privada a ambos sexos; la escuela dadá para la renovación de las relaciones vitales psicoterapéuticas entre hijos y padres, entre cónyuges y entre aquellos que alguna vez lo fueron o tuvieron la intención de serlo». Más anuncios por el estilo pronto coparon las páginas de la publicación insignia, *Der Dada* («El dadá»), un título provocador que convirtió a dadá en una cosa o un artefacto, pero sin aclarar qué era. Ni siquiera *Der Dada* parecía saberlo a ciencia cierta: «¿Qué es dadá?», se preguntaba la revista; «¿un arte? ¿una filosofía?, ¿política?, ¿un extintor de incendios?» Mantener al público intrigado, ésa era la estrategia. Detrás de todo ello estaba el lenguaje universal del siglo XX, el discurso publicitario. «¡Anúnciese con dadá! ¡Dadá divulga su actividad por todo el mundo, la propaga como una infección!»

Der Dada rebosaba anuncios descarados. En un artículo titulado «Invierta su dinero en dadá», publicado en el primer número, se cuela una nota religiosa. «Gautama pensaba que iba al nirvana, pero cuando murió, descubrió que no estaba en el nirvana, sino en dadá. El dadá revoloteaba sobre las aguas cuando el Buen Dios creó el mundo, y cuando dijo: “¡Hágase la luz!”, en lugar de la luz se hizo dadá.» En una palabra, un pastiche de budismo y cristianismo que mezcla tontería y seriedad, situado en el fulcro de lo que el filósofo alemán Mynona llamó «indiferencia creativa»: *aunque usted no se lo crea*, parece decir dadá, aprovechándose un poco del genio de Robert L. Ripley, el humorista y coleccionista de objetos raros de todo el mundo.

Raoul Hausmann frecuentaba el círculo de Franz Jung, y cuando surgió dadá, le pareció natural que Jung fuese uno de sus integrantes. Podría decirse que, en el mejor de los casos, formaron una pareja incompatible, pues Jung se interesaba más por la crisis política del momento que por hacer «arte» (o deshacerlo). También podía ser peligroso; cuando bebía, tenía la desagradable costumbre de disparar contra los muebles y las paredes, al parecer sin preocuparse por los presentes. Tampoco está de más señalar que convirtió a John Heartfield en adicto a la cocaína. En la primavera de 1920, poco después del golpe de Kapp (una intentona militarista de

derechas), Jung se las apañó para requisar un barco y lo llevó él mismo hasta Rusia, donde lo ofreció al gobierno bolchevique a manera de tributo. «Comunista, poeta y pirata», decían los titulares. Por su parte, Hausmann aunque resentido porque Jung ya no le echaba una mano, comenzó a organizar veladas dadaístas. Al final, la ausencia de Jung no fue una limitación, pues no tardó en comprobar que los hermanos Herzfeld y Grosz tenían energías e ideas. Además, su viejo amigo Johannes Baader formaba por sí solo el sector más radical del movimiento.

Baader fue el único integrante del Club Dada que gozó de una cobertura mediática masiva. Arquitecto especializado en monumentos funerarios y diez años mayor que los demás, su fama era anterior a la llegada de dadá. Eximido del servicio militar con un certificado oficial de insania, a la larga esa decisión fue una bendición, pues le proporcionó inmunidad jurídica para sus estrambóticas acciones públicas. En julio de 1918, Baader dio a conocer una proclama en la que pedía que se le concedieran los cinco premios Nobel. En medio del revuelo que armó la prensa, un periodista lo llamó *Oberdada,* el Superdadá.

Tampoco perdieron el tiempo otros miembros del Club, que se buscaron apropiados títulos honoríficos: *Propagandada* (Grosz), *Weltdada* (Huelsenbeck), *Progressdada* (Herzfelde), *Monteurdada* (Heartfield), *Pipidada* (Mehring) y «Dadásofo» y «Dadásofa» (Hausmann y Höch). No contentos con ello, se sacaron de la manga varios nombres compuestos –como «Groszfield», «Hearthaus» y «Georgemann»– que ellos mismos denominaron *«Psychofakten»*. Hausmann y Baader sellaron su alianza con varios fotomontajes en los que se los veía unidos por la cabeza como siameses. Baader, no satisfecho con su título de *Oberdada*, lo amplificó al máximo; era «el Superdadá, Presidente de la Tierra y del Globo, Presidente del Juicio Final, Presidente Secreto Real de la Intertelúrica y Superdadaísta Liga de las Naciones».

El 17 de noviembre, menos de una semana después del armisticio, el *Oberdada* interrumpió un servicio religioso que se celebraba en la gran catedral de Berlín y procedió a reprender al cura y a los feligreses. Unas semanas más tarde se nombró a sí

mismo Presidente de la Tierra. El verano siguiente, el 16 de julio, llegó por sorpresa a Weimar, y nada menos que en la Asamblea Nacional se presentó como candidato a la presidencia mientras arrojaba propaganda dadaísta sobre los miembros. Ese mismo año, mientras se negociaba el Tratado de Versalles, ofreció sus servicios a las potencias, y también presentó su candidatura al Reichstag, como diputado por Sarrebruck.

Personaje de actualidad –adorado por la prensa–, la categoría de Baader como *Oberdada* parecía irrefutable. Hausmann lo introdujo en la matriz en desarrollo de dadá, pues percibía que su viejo amigo era un elemento peligroso que podía serle muy útil: «Debido a su irrealidad congénita, que iba de la mano con un extraordinario sentido práctico, Baader era el hombre que dadá necesitaba.» Sin embargo, Huelsenbeck, que no estaba tan seguro, advirtió a Tzara: «Hay que tener cuidado con Baader; no tiene nada que ver con nuestras ideas. En el mejor de los casos, es un teósofo loco, y con sus imbecilidades ha puesto en peligro a dadá en Berlín, y hasta tal punto, que no consigo siquiera publicar artículos cortos en la prensa.»

Huelsenbeck tenía buenos motivos para quejarse, pues las proezas de Baader tenían eco incluso en lugares tan lejanos como Chicago. En el *Daily News* del viernes 9 de mayo de 1919 pudo leerse este titular: «Berlín: Un nuevo arte como válvula de escape para el tedio», y debajo: «El Da Da Ismo es el último y fantástico grito para calmar los nervios en la capital alemana.» El artículo se publicó en la página dedicada a los boletines de los corresponsales en el extranjero, firmado por el periodista estadounidense Ben Hecht, destinado en Berlín con la misión de informar sobre el impacto desmoralizador de las represalias draconianas que había impuesto a Alemania el Tratado de Versalles. (Más adelante, Hecht llegó a ser uno de los guionistas estrella de Hollywood, con títulos como *Primera Plana, Scarface, El siglo XX, La reina de Nueva York, Recuerda* y *Encadenados*, entre otros.) Como el propio Hecht reconoció más tarde, él no sabía nada de política, y mucho menos de arte, y lo engatusaron rápidamente para que escribiera que «Da Da es un nuevo arte de gobernar». En una de las veladas del Club

observó la presencia de «mujeres muy ricas y hombres distinguidos» que disfrutaban cuando los dadaístas les revelaban «la imbecilidad de la vida».

Hecht también presentó al *Oberdada* como líder del movimiento: «Preside una reunión haciendo el pino», decía el titular. La mayor parte del artículo eran citas del propio Baader, que da la impresión de ser un guía sensato: «En el absurdo del dadaísmo reside la única cordura real que Alemania ha alcanzado jamás. Esta noche, las únicas personas cuerdas de Berlín son las que han asistido a nuestra velada.»

Como Huelsenbeck se temía, Baader se movía como pez en el agua cuando había que tratar con la prensa; por si fuera poco, era un megalómano de primera. En un número de *Der Dada* publicó «Un anuncio de mí mismo», donde insistía en que únicamente él, entre las personalidades más destacadas del momento, era verdadera historia universal. «Hindendorf y Ludenburg no son nombres históricos», escribió, intercambiando deliberadamente las sílabas finales de los apellidos de los célebres comandantes (Hindenburg fue presidente de Alemania en 1925, y Ludendorff se alió con Hitler para dar el golpe de la cervecería en 1923). Huelsenbeck no fue capaz de soportar semejantes personalidades excesivas. Al final, quedó excluido del Club Dada, y si no fue por culpa de Baader, entonces de Hausmann –aunque no antes de que los tres se lanzaran a recorrer Alemania con el incendiario programa dadá, que llevaron a una media docena de ciudades.

Sin embargo, mientras dadá negociaba los difíciles bancos de arena políticos de la revolución y el vacilante comienzo de la República de Weimar, Baader demostró ser la figura que el movimiento necesitaba: desaforado, rozando la parodia de sí mismo, pero, no obstante, absolutamente serio y desinhibido. Sólo él tuvo agallas para escribir su propio obituario, y luego, el día siguiente, anunciar que había resucitado. El primer número de *Der Dada* se publicó en junio de 1919, pero con la inscripción de *AD1* en un lugar destacado, y esta explicación: «La nueva era comienza el año de la muerte del *Oberdada.»*

No cabe duda de que otros miembros del club también

desempeñaron un papel fundamental en la difusión de dadá. Un manifiesto firmado por Hausmann, Huelsenbeck y Yefim Golyscheff («¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?»), se insertó suelto en el primer número de *Der Dada*. Los firmantes piden que el «poema simultáneo» dadaísta se adopte como plegaria oficial comunista, que «la obligación de todo el clero sea obedecer los artículos de fe dadaístas» y «la regulación inmediata de todas las relaciones sexuales, de conformidad con los puntos de vista del dadaísmo internacional y mediante la creación de un centro sexual dadaísta». El manifiesto se reimprimió luego en periódicos de toda Alemania, y la prensa, encantada de poner un toque de levedad en el desalentador panorama de las noticias de cada día, también devoró los disparates de Baader y todo lo que salía del Club Dada.

Ni siquiera hoy es posible distinguir entre Baader el megalómano –el que se presentaba sistemáticamente como el profeta y sucesor de Jesús con el seudónimo Johannes B. Krystuus– y Baader el artista conceptual, cuya obra se consumía en el acto y se extinguía. Su preciado manuscrito *HADO (Handbuch des Oberdada*, el «Manual del Superdadá») desapareció; era un libro de recortes monumental sobre el que Baader se despachó a gusto y con las hipérboles más desmesuradas en sus cartas a Tzara, llamándolo nada menos que Juicio Final, y a su autor, «el Juez Supremo, más verdadero que WILSON y CLEMENCEAU y LLOYD GEORGE. A pesar de que el tratado de paz se firmó el 28 de junio en esa farsa llamada Versalles, *HADO* se dio a conocer al público a la misma hora en medio del silencio de Berlín». Baader había intentado en vano que Hecht se lo comprase; pedía 50.000 dólares (medio millón de hoy, más o menos).

Tras la caída de Alemania, Berlín se llenó hasta los topes de soldados desmovilizados. «Estas masas ociosas acaban tragadas todas las noches como una capa de limo en sus casas», escribió Alfred Döblin en su novela sobre la revolución de 1918. «Pero por la mañana, alguna manguera gigantesca vuelve a lanzarlos a la calle, donde siguen cayendo como gotas durante horas.» En enero de 1919, Liebknecht, el líder de la Liga Espartaquista, y la marxista alemana Rosa Luxemburg murieron asesinados mientras estaban

detenidos. Podría decirse perfectamente que a los asesinos los indultaron; a uno lo acusaron no de asesinato, sino de deshacerse ilegalmente de un cadáver; al otro, de homicidio en grado de tentativa.

En febrero, los dadaístas publicaron un periódico rompedor con el irreverente nombre *Jedermann sein eigner Fussball* («Cada cual su propio fútbol»), que captaba a la perfección el caos político imperante. En primera plana, la imagen de un abanico con las caras de los principales políticos del momento y el titular: «¿Quién es el más justo de todos?» Walter Mehring encontró una manera inigualable de distribuir la publicación: en un carro de caballos y con una banda, los dadaístas atravesaron la ciudad vociferando cada uno de ellos el título de su respectiva colaboración, y partiendo desde el elegante distrito de Charlottenburg, en el oeste, hasta llegar a los barrios de clase de obrera en el este, consiguieron vender toda la tirada, 7.600 ejemplares.

Malik, la editorial oficial del Club Dada, estaba convirtiéndose en una próspera empresa comercial, y tuvo la suerte de coincidir con la explosión de los sentimientos izquierdistas en Alemania. Cuando a finales de 1918 los espartaquistas fundaron el Partido Comunista Alemán, Grosz y los hermanos Herzfeld estuvieron entre los primeros en afiliarse, y en enero lanzaron su órgano político, la revista *Die Pleite* («La quiebra»), que en gran parte transmitía su mensaje en los dibujos aracniformes de Grosz, entre otros, el esqueleto de pie ante un tribunal militar que lo declara «apto para el servicio». Dice mucho del estado de ánimo del momento que el partido recién fundado fuera capaz de vender hasta doce mil ejemplares de cada número.

El compromiso político no se hacía a la ligera. Durante el golpe de Kapp de marzo de 1919, Grosz se vio obligado a esconderse después de que los siempre vigilantes miembros del Freikorps entrasen por la fuerza en su estudio. Sobrevivió afirmando que era otra persona y presentando documentos falsos para demostrarlo; la costumbre casi patológica de tener múltiples identidades le salvó la vida. Incidentes como ése lo convencieron de la conveniencia de sacarse una licencia de armas, un paso sin duda gratificante para

alguien que en su juventud había idolatrado el mundo del Salvaje Oeste. Mientras tanto, a Herzfelde lo arrestaron por publicar *Jedermann*, y pasó dos semanas en la cárcel; sólo lo pusieron en libertad gracias a la intervención del conde Kessler. Tras oír el relato de esa experiencia carcelaria de labios de Herzfelde, el conde escribió en su diario: «Lo que ha contado de ellos es tan espantoso que me dan náuseas y me indigna.»

Entretanto, Berlín no paraba. A Kessler le asombró ver las calles con tantas joyerías espléndidamente iluminadas y vendiendo alegremente mientras a pocas calles de allí se oía el estruendo de ametralladoras y granadas. «Berlín parece un elefante», comentó. «Y da la impresión de que la revolución es un cortaplumas. Se clava en el elefante, que siente el pinchazo en sus carnes pero sigue andando como si en el mundo no hubiera pasado nada.»

Si la revolución era poco más que una navaja de bolsillo, las oportunidades de dadá en la esfera pública pudieron parecer del tamaño de un mondadientes. Pero Alemania, creyendo ser el bastión de la *Kultur,* y tras haberse designado a sí misma guardiana de la civilización, tenía un punto débil, un talón de Aquiles al que el dadaísmo berlinés apuntaba con sus modestos recursos, justo al núcleo blando del arte y toda su petulancia aún intacta tras una carnicería que duró largos años. Ese vago «embobamiento» con el mundo, como caracterizó Hausmann el recién descubierto glamour del expresionismo, tendría que desaparecer. Cuando la revolución empezó a tener sus reveses, acosada por las represalias reaccionarias del Freikorps, Grosz planteó la pregunta más pertinente: «Los disparos continúan; el hambre no cesa; ¿por qué todo ese arte?» De los propios dadaístas dependía responder con sus obras en una batalla de la astucia y del ingenio en la que el arte se enfrentaba al arte.

4. DADÁ DUELE

En el primer número de *Der Dada*, Raoul Hausmann escribió: «A las masas, el arte y el intelecto no podrían importarle menos. A nosotros tampoco.» Tal vez no sea de extrañar, a la vista de afirmaciones de ese tenor, que se haya etiquetado a dadá como un movimiento antiarte. Por ejemplo, el estudio clásico de Hans Richter llevó por título *Dadá, arte y antiarte*; pero la verdad es más complicada.

Si algo tenían en común los dadaístas de Berlín (a fin de cuentas, la mayoría eran artistas) era su desdén por las instituciones del arte, las academias, los jurados, los marchantes y sus cómplices, los vigilantes del estilo, que fomentaban la mistificación elitista del arte y la cultura *(Kunst und Kultur)*. Los berlineses repudiaban más que nada el mundillo del arte, monopolizado, según Herzfelde, por «la arrogancia profesional de un gremio altanero». El emperador patrocinaba el arte más conservador, proyectando así un aura de mala reputación incluso sobre el impresionismo francés. Para los dadaístas, ese mecenazgo formaba parte de un engaño aún mayor, evidente en la glorificación alemana de todo lo militar. Desde su perspectiva, el arte convencional equivalía a una «estafa a gran escala», a una «válvula de seguridad moral». «Dadá será siempre el enemigo de ese cómodo arte dominical que supuestamente eleva el espíritu recordándole al hombre momentos agradables», escribió Huelsenbeck, y añadió, para que se le entendiera bien: «Dadá duele.»

Un ejemplo del afilado ingenio y de la fuerza del movimiento puede verse claramente en un artículo que redactaron al alimón Heartfield y Grosz, cuando, en «La chusma del arte» («Der Kunstlump»), denunciaron al pintor expresionista Oskar Kokoschka, que se lamentaba porque durante el levantamiento espartaquista una bala perdida había dado en un cuadro de Rubens expuesto en el Museo Zwinger de Dresde. El artículo se lee como si fuese el

gruñido de un perro rabioso que enseña los dientes con el pelo erizado mientras exhorta a los ciudadanos a que se cuiden de los «colmillos de los chupasangres» como Kokoschka. «Emplazamos a todos a oponerse al respeto masoquista a los valores históricos», exclamaban Heartfield y Grosz; «¡hay que estar en contra de la cultura y el arte!».

> El título de «artista» es un insulto.
> La designación «arte» es una anulación de la igualdad humana.
> La deificación del artista equivale al autoendiosamiento.
> El artista no está por encima de su entorno y de la sociedad de quienes lo aprueban, pues su cabecita no produce el contenido de sus creaciones; tan sólo procesa (como un fabricante de salchichas procesa la carne) la visión del mundo de su público.

La concisión y la claridad de esas observaciones pretenden herir, dejar una marca en la mente, como las cicatrices de los duelos, tan celebrados por la casta militar prusiana, pero lo que dicen también va realmente en serio.

Der blutige Ernst, título de una revista que publicó Herzfelde en la editorial Malik, se traduce literalmente como «seriedad sangrienta». Sus páginas desbordan de ilustraciones mordaces de Grosz, con su toque de viñeta, y el mensaje era explícito y beligerante: «Ya no hay lugar para garabatos bonitos ni para la idolatría de la forma.» Para los dadaístas, esas sutilezas artísticas habían sido cómplices de la ruina de la civilización occidental. Según decía el folleto informativo de Herzfelde: *«Der blutige Ernst* identifica las enfermedades de Europa, toma nota del derrumbe total del continente, combate las ideologías y las instituciones asesinas que nos llevaron a la guerra y pone de manifiesto la bancarrota de la cultura occidental.»

El arte calculadamente pueril de Grosz tenía un innegable tono político y desafiaba la concepción del arte como «armonización estética de las ideas burguesas sobre la propiedad». Sin embargo, la ira de dadá se dirigía contra un blanco más cercano. «¿Quién es el pequeñoburgués alemán al que dadá pondrá rabioso?», se preguntaba Hausmann.

> Es el poeta alemán, el intelectual alemán que estalla de rabia porque alguien ha dejado cociéndose al sol la forma perfecta de su grasienta alma de sándwich, furioso porque le han dado justo en la mitad del cerebro, el cerebro en el que está sentado – ¡y ahora ya no tiene dónde sentarse! No nos ataquéis a nosotros, caballeros; nosotros ya somos nuestros propios enemigos.

Los artistas que les hacían el juego a esa alma grasienta eran objeto del más absoluto desdén por parte de los dadaístas.

Si Grosz quería que sus monigotes se vieran como insultos, otras innovaciones dadaístas eran menos polémicas, pero no por ello menos virulentas, sencillamente debido a sus novedosos medios de producción. Hausmann sostenía que «el muñeco que un crío ya no quiere, o un trapo de colores, son expresiones más notables que las de un asno que pretende inmortalizarse en una pintura al óleo que colgará en el salón». Él prefería «la percepción simultánea y la experiencia del entorno», es decir, el enriquecimiento de la capacidad de percepción del individuo, no el servilismo a las faltriqueras del mercado del arte.

Las tendencias de Grosz también favorecían el enriquecimiento de la percepción con todos los medios. Para él, la distinción convencional entre bellas artes y artes aplicadas era una rémora del sistema de clases. Al desarrollar su estilo expresivo, Grosz no se inspiraba en las bellas artes, sino en dibujos infantiles, en grafitis, en la pornografía, incluso en el kitsch –cualquier cosa que se hubiese hecho a partir de un impulso personal–. Esas fuentes le ayudaron a desarrollar el medio que mejor encajaba en su época. Como confirmó la filósofa Hannah Arendt, «sus dibujos humorísticos no nos parecían sátiras, sino un reportaje realista; conocemos a esos tipos, están aquí, y están por todas partes». No hace falta dibujar con todo lujo de detalle para que un individuo sea reconocible. El capitalista pagado de sí mismo, la prostituta agobiada, un tullido de guerra mendigando en la calle... Ésas eran las figuras primarias que Grosz dibujó tantísimas veces.

Y por elegir esos temas se metió en líos más de una vez. Las

autoridades confiscaron la primera edición de sus dibujos para Malik y destruyeron las láminas. A Herzfelde y él los multaron, y más tarde tuvieron que volver a enfrentarse a las mismas acusaciones, pues la editorial siguió publicando y vendiendo más libros y revistas que difundían visiones nada halagüeñas.

El litigio más prolongado –de 1928 a 1931– consistió en una serie de juicios y repeticiones de juicios basados en acusaciones al memorable *Jesucristo con máscara antigás*, un esbozo destinado a la puesta en escena de *Las aventuras del buen soldado Švejk*, con dirección de Erwin Piscator. La prensa, en lugar de ver en Grosz un artista, lo tildó de agitador político, bolchevique y nihilista. No obstante, el conde Kessler, su amigo y mecenas ocasional, veía otra cosa a través de esa fachada amenazadora:

> Que dedique su arte exclusivamente a la representación de la repugnancia del filisteísmo burgués sólo es, por así decir, la contrapartida a cierta clase de secreto ideal de belleza que él oculta como si fuera insignia de la vergüenza. En sus dibujos, acosa con odio fanático la antítesis de ese ideal, al que protege de la mirada pública como si fuese algo sagrado. Toda su obra es una campaña de exterminación contra lo que es irreconciliable con su «amante» secreta.

Los truculentos dibujos de Grosz dejaban pasmados a sus contemporáneos. Cuando en 1921 se publicó *El rostro de la clase dominante*, las 6.000 copias se agotaron enseguida, y lo mismo ocurrió con otras dos impresiones de ese mismo año (7.000 copias primero y 12.000 después). A los adversarios políticos pudieron parecerles «propaganda», pero la propaganda vende cuando su objetivo es claro y la gente reconoce y aprecia su mensaje.

El relato de Ben Hecht sobre su primer encuentro con los dibujos de Grosz en el estudio del artista está escrito con la energía y el ritmo propios de un periodista y guionista de Hollywood, y aunque lo escribió quince años más tarde, el autor da la impresión de seguir afectado por el impacto:

> Líneas delgadas, febriles, extraños chorros de tinta que parecían arrastrarse por el papel, paredes ebrias, una telaraña de calles, ventanas

> lascivas; un gulash casi espectral de pechos, nalgas, muslos, bocas babosas, ojos asesinos, cuellos gruesos, y todos los aires y la ordinariez de los subhumanos sobrealimentados que gobernaron el mundo alemán y se divirtieron en los cafés alemanes [...] Grosz, dibujante de calidad comparable a Delacroix, y con una mirada tan desencantada como la de Daumier, omitía en sus dibujos nueve de cada diez partes de la anatomía. El resultado era una «décima» pesadillesca. Era violación de la vida, y los personajes parecían arañar los ojos. La inmoralidad, con sus labios gruesos y ubres gordas, echaba una mirada bovina a los oficiales del ejército y a los financieros que eructaban sentados con actitud distante sobre sus traseros gordos y autoritarios. La concupiscencia, la gula, la brutalidad y todas las trampas del mal hastiado se reían de los semihumanos que se besan y se matan entre sí en un mundo semejante a una caja de fresas demente.

Salvo los escritores –Huelsenbeck, Mehring–, los dadaístas berlineses producían obras de arte, aunque sus contemporáneos no las habrían llamado así. Heartfield se hizo famoso (sobre todo cuando los nazis llegaron al poder) por sus fotomontajes políticos, innovación artística de la que los dadaístas fueron pioneros. Un dadaísta no era un artista; era un *monteur*, que en alemán significa «mecánico», y los dadaístas llamaban a su obra *montage*, término relacionado precisamente con los artículos fabricados en la cadena de montaje. En los años que siguieron, el fotomontaje y el collage tuvieron un impacto incalculable en la cultura mundial, y a partir de la década de 1960, y hasta la era de Internet, se han vuelto omnipresentes.

Heartfield y Grosz habían comenzado a hacer «corta y pega» poco después de conocerse. Höch y Hausmann también se entusiasmaron, y no poco, con la nueva técnica; también Baader decidió adentrarse por ese camino. Erwin Blumenfeld, como otros artistas que se afiliaron a dadá con carácter temporal, también sobresalió en esta nueva técnica antes de convertirse en un prestigioso fotógrafo de moda. Ha corrido mucha tinta para tratar de identificar quién descubrió el collage, pero la verdad es que la explosión de material impreso en el siglo XIX estimuló a la gente corriente a cortar y pegar sin poner a lo que hacían la etiqueta de arte. Picasso ya recortaba trocitos de periódicos y los pegaba en sus

cuadros durante el auge del cubismo antes de la guerra. Sin embargo, fue en el círculo dadaísta de Berlín donde despegó el fotomontaje, «estallido de puntos de vista e intervórtice de azimuts», según Hausmann en su emocionante evocación.

De conformidad con las nuevas técnicas, los dadaístas se consideraban a sí mismos mecánicos o técnicos más que artistas en el sentido tradicional. En uno de sus collages, Grosz escribió: «El mariscal Grosz exige que en la pintura se aplique el sistema de Taylor», es decir, eficiencia en la producción como si de una fábrica se tratase. Grosz y Heartfield promocionaban así su arte: «Gran calidad garantizada en todos los géneros artísticos: expr. futur., dadá, metamec[ánica].» Se trataba, por supuesto, de una reproducción de los estilos entonces predominantes (expresionismo, futurismo, dadá), pero ellos preferían el último, la producción metamecánica. Desde el punto de vista de Hausmann: «¡La belleza de nuestra vida cotidiana la definen los maniquís, la técnica de hacer pelucas del estilista, la precisión de una construcción técnica!» En consecuencia, «tendremos que acostumbrarnos a ver obras de arte producidas en talleres».

A finales de 1919, después de que los dadaístas descubrieran las pinturas metafísicas del italiano Giorgio de Chirico, una oleada de dibujos y cuadros de espíritu mecanicista inundó el Club Dada, y en Berlín floreció todo un mundo de maniquís y alegres autómatas. El objetivo era acabar con «el papel pintado de brillantes colores para el alma», dijo Grosz, que aspiraba a sustituirlo con la «objetividad y la claridad del dibujo propio de la ingeniería». Tomando como fuente de inspiración a De Chirico, los dadaístas y otros artistas poblaron sus obras con objetos enigmáticos (como el gigantesco guante de goma que cuelga de una pared en *Canción de amor*, de De Chirico) y redujeron la forma humana a la figura anónima del maniquí del artista. La tendencia se propagó por Europa, y la cultivaron desde Carlo Carrà en Italia hasta René Magritte en Bélgica y Balthus en Francia, pero los artistas alemanes parecían más especialmente receptivos en medio de la agitación de la posguerra –sobre todo Max Ernst durante los breves días de gloria de dadá en Colonia–. Ernst, que había combatido en la Primera Guerra Mundial, volvió del

frente decidido a abandonar toda precaución en su búsqueda artística, y se expresó de maneras no autorizadas o nada convencionales. Si bien recelaba de los objetivos políticos del dadaísmo berlinés, compartía el entusiasmo por De Chirico. El anonimato metafísico de la obra del italiano no tardó nada en cautivar al grupo de Berlín, que repudiaba todo lo que oliese a expresión personal.

A medida que dadá iba adoptando nuevas formas en Berlín, Huelsenbeck, el hombre que lo había llevado a la capital alemana, se esforzaba por no quedarse rezagado, y aunque cursaba estudios de medicina, encontró tiempo para escribir numerosas presentaciones del movimiento. Fueron pasando las décadas y ese pasatiempo se convirtió en una especie de adicción; completas, sus cavilaciones suman más de seiscientas páginas. Entre 1918 y 1920 publicó ocho artículos sobre dadá y tres libros, y preparó también una compilación monumental, titulada *Dadaco*, en la que había comenzado a pensar en cuanto regresó a Berlín en 1917. Si bien ese trabajo nunca se publicó, las galeradas multicolores que sobrevivieron han adornado desde entonces las páginas de muchos libros sobre dadá, y entre las más conocidas se encuentran las de Hugo Ball como el Obispo Mágico.

Huelsenbeck carecía del sentido del humor que caracterizó a otros dadaístas; como correspondía a un médico, llevó al movimiento una mirada diagnóstica. Podía incluso parecer pedante, sobre todo cuando enumeraba las características de dadá como si fuesen las manchas de un sapo: «Dadá no se puede comprender; hay que experimentarlo. Dadá es inmediato y obvio. Si usted está vivo, entonces es dadaísta. Dadá es el punto neutro entre el contenido y la forma, es masculino y femenino, es materia y espíritu.» Esta frase, que aparece en la introducción del *Almanaque Dadá* (1920), inicia una tentativa de conseguir la clase de frases enigmáticas en las que se especializaba Tzara: «Hay que ser bastante dadaísta para poder adoptar una actitud dadaísta respecto del propio dadaísmo.» En esta versión, dadá parece situarse incómodamente cerca de la ironía, pero incluso Huelsenbeck habría

sido consciente de que el afán con que los dadaístas trabajaban sin tregua no tenía nada de irónico. En otros momentos, lograba que dadá sonase a punto de vista sano y robusto, susceptible de ser asociado más directamente con los norteamericanos: «Dadá es el chirrido de los frenos y los gritos de los corredores de la Bolsa de Chicago.» Cuando afirma que Dadá es «la expresión internacional de nuestra época», uno puede sentir levemente la punta del látigo que hace restallar ante la cara de los alemanes, para quienes todo lo «internacional» era sospechoso (tal como lo es hoy para muchos norteamericanos).

Desde la primera velada dadaísta de abril de 1918 hasta finales de 1919, se celebraron en Berlín unas doce presentaciones públicas y numerosas acciones. Grosz se ponía el traje de la Parca y una calavera enorme en la cabeza y, fumando un cigarrillo y haciendo girar un bastón, se paseaba por el elegante Kurfürstendamm, una arteria tan comercial que asqueaba al artista: «Hay algo que huele a lavabo público, ya me entiende, y que apesta como una dentadura muy podrida.» Para una broma –con carga política– del 1 de abril de 1918 (día de los Inocentes en Alemania, abundante en mentiras y bromas), Hausmann y Baader comunicaron a las autoridades del suburbio de Nikolassee que se disponían a enviar tropas para fundar allí una república dadaísta. La comunidad, alarmada y a la espera del asalto de las hordas dadá, movilizó a los dos mil hombres de sus cuerpos armados.

En ese clima de extrema volatilidad política, dadá parecía una herramienta excepcionalmente adecuada. En abril se instauró en Múnich una república soviética de corta vida, y en marzo murieron en las calles de Berlín más de diez mil manifestantes. Si los que asistían a las veladas pensaban que dadá era únicamente un proyecto artístico, para la mayoría el nombre circuló en la prensa como una vaga amenaza revolucionaria, e incluso como organización política. En cualquier caso, las funciones que programaba dadá rebosaban agresión pura y dura. Insultar al público era de rigor («No vamos a darles auténtico arte a estos zoquetes, ¿verdad?»). Los dadaístas querían bronca, y enseñaban los puños, pero también montaban numeritos satíricos.

Ben Hecht, el corresponsal norteamericano que había presentado el dadaísmo a los lectores del *Chicago Daily News*, continuó documentando algunas de las actividades del grupo de Berlín. Es difícil no imaginar los incisivos diálogos de *Luna nueva,* película con guión de Ben Hecht, entre otros, sin parte del espíritu dadaísta, con su ingenio desbocado, su feroz ritmo verbal y su afinidad política con las capas más vulnerables de la población. Por supuesto, Hollywood no habría podido perdonar nunca los desmanes y las tácticas de torero de Grosz o Hausmann.

A Grosz le gustaba la compañía de Hecht porque era precisamente un americano genuino, un bicho raro; sin embargo, Hecht no reconoció a su nuevo amigo alemán cuando Grosz salió a escena con la cara pintada de negro y luciendo levita y sombrero de paja para bailar una giga. Grosz fue el maestro de ceremonias del «Concurso pangermánico de poesía», en el que una decena de participantes, de aspecto bastante desaliñado, se pasearon arrastrando los pies por el escenario. Cuando disparó la pistola para indicar que el concurso comenzaba, todos recitaron sus poemas a la vez con ademanes histriónicos. Cuando sonó el disparo final, el maestro de ceremonias declaró empate. «El Recital de Música Moderna para la Vista» fue otra actividad que se anunció con antelación en una proclama concebida para sacar de quicio a todo buen alemán: «Beethoven y Bach han muerto, pero la música no se detiene.» Primero salieron a escena tres damiselas que enseñaban las piernas enfundadas en mallas, y cada una de ellas colocó un lienzo en un caballete; en cada lienzo, una sola nota musical. Hecht contó que los altos mandos militares que se encontraban entre el público se alteraron tanto que dispararon al aire; después pidieron que se arrestara a los gamberros dadaístas, quienes, entretanto, se habían «esfumado en la noche primaveral». (Todo esto puede sonar a noticia un punto imaginativa; cuando recuerdan los incidentes de esa noche, los propios dadaístas reconocen que hubo tortazos a diestro y siniestro, pero no hablan de disparos.)

Desencadenasen o no acciones violentas, las representaciones de dadá eran una dieta regular a base de payasadas. Grosz, en su faceta de mimo, podía orquestar un combate de boxeo con un

adversario fantasma, o gesticular como si estuviese pintando un cuadro imaginario. A veces, cuando el público se ponía nervioso, los actores formaban una fila de espaldas a los espectadores, se quitaban tranquilamente la chaqueta, la doblaban, encendían un cigarrillo, fumaban y escuchaban cómo la gente se iba alterando cada vez más.

La misma noche en que entrevistó a Baader, el *Oberdada*, para escribir «Preside una reunión haciendo el pino», Hecht presenció la famosa carrera entre una mujer que cosía a máquina y otra que escribía a máquina, todo un ejemplo de eficiencia tayloriana en el lugar de trabajo. Según Hecht: «No hubo aplausos», ni en ése ni en otros números que presenció. De hecho, a los dadaístas les habría horrorizado un gesto tan cortés. Ellos querían silbidos, abucheos, insultos y gruñidos de gente consternada, y les gustaba incluso que el público se marchase del local; desde el principio habían insistido en que el verdadero absurdo no era creación suya, sino una pose de la autoridad en el tenso mundo de la política alemana. Esa misma noche, Baader instó a Hecht a que reflexionase sobre «los convincentes ejemplos de cordura que dan nuestras dos amigas, las que han participado en la carrera entre la máquina de coser y la máquina de escribir», y comparó intencionadamente las máquinas con las personalidades políticas más destacadas del momento: Friedrich Ebert, líder del Partido Socialdemócrata y primer presidente de la recién proclamada República de Weimar, y Philipp Scheidemann, primer canciller.

Esas ocasiones se celebraban en el espíritu de lo que hoy llamamos «puertas abiertas». Un periodista describió así la atmósfera reinante: «Los “artistas” aparecen con las mangas remangadas entre el público furioso; gritan, amenazan, provocan, ríen con sorna. Han conseguido lo que buscaban; quieren agitación, desprecio, disolución, que se arme un buen jaleo.» Como los dadaístas no habían llegado a ponerse de acuerdo respecto de lo que era dadá o qué hacer con él, salían a escena rezumando rivalidad. «Nada se planifica en colaboración, nadie habla de compañerismo; como mucho, cada uno de nosotros tiene el mismo derecho a llevarse la caja registradora», contó Hausmann a Tzara,

que seguía en Zúrich. Descargaban sobre el público el antagonismo mutuo como si fueran una manguera del cuerpo de bomberos. «Por lo general, bebíamos un poco antes de la función; de ahí que siempre tuviéramos ganas de dar leña», recordó Grosz. «Las batallas que habían empezado detrás del telón se continuaban librando en público, eso era todo.» Por lo visto, lo que ocurría en el seno del dadaísmo berlinés poco y nada tenía que ver con las veladas festivas del Cabaret Voltaire, donde incluso se invitaba a los contritos suizos a que leyeran en público sus poemas sentimentales. En Zúrich, el malestar que pudieran sentir los actores era consecuencia, principalmente, del ritmo demencial que se necesitaba para presentar un espectáculo todas las noches. En Berlín, las actividades dadaístas tenían lugar en galerías y salas de concierto, y, visto el precio de las entradas, acogían a un público casi exclusivamente burgués; esos «viejos respetables y coleccionistas de cupones», gobernados por «el espíritu del beneficio constante», no son realmente personas, sino «máquinas de libretos con un disco moral intercambiable». Para los aspirantes a comunistas y agresivos empresarios teatrales, el público era un objetivo despreciable, pero útil.

Aunque era un experto a la hora de mosquear al público, Raoul Hausmann se embarcó en un proyecto creativo propio, inscrito más en la tradición del Cabaret Voltaire que en la del Club Dada. Su fuerte era la poesía fonética, que probablemente conoció gracias a Huelsenbeck, quien ya había oído los poemas sin palabras en Zúrich. Su exploración de la «optofonética», como él la llamaba, duró más allá de dadá. A Hausmann no le interesaban las sonoridades cantarinas tan caras a Hugo Ball ni los falsos africanismos de Tzara. Quería llegar a un lugar situado en los orígenes, donde el lenguaje aún tenía que evolucionar y el animal humano vocalizaba sin palabras. Fue el pionero de un método ideado para conseguir efectos sonoros a partir de la enunciación de cada letra, vocalizando muestras de tipos de imprenta o una sarta de letras escogidas al azar, recursos que eran una plataforma de

lanzamiento para producir toda clase de sonidos a partir de lo que él llamaba la «caótica cavidad oral».

En ésa, como en todas sus otras producciones creativas, el enfoque de Hausmann refleja la influencia de su amigo Salomo Friedländer, quien, con el seudónimo Mynona *(anonym,* en francés, escrito al revés), publicó el tratado filosófico *Indiferencia creativa*, un elogio de la condición previa del ser, la indiferencia. Es la cultura lo que nos condiciona para hacer distinciones, por ejemplo, entre el bien y el mal, mientras que, según Mynona, nuestra sapiencia animal básica está preparada para todo. Y Hausmann entendía que no había motivo alguno para que un poema con palabras fuese de por sí superior a un poema hecho con gruñidos y gemidos.

¿Cómo podían compararse los santos de la Edad Media, se preguntaba un escéptico Hausmann, con «el arte de los peluqueros, con los maniquís de los sastres y las fotos de las revistas de moda»? En una palabra, con cualquier cosa que pudiese inspirar y alimentar una nueva aproximación a la vida. «Hemos de tomar conciencia de que nuestra manera habitual de vivir, con sus impresiones adormecidas y faltas de vida, nos encasilla en clichés de realidad creados por el hábito y la ausencia de reflexión.» Las percepciones condicionadas y convencionales eran un impedimento a la hora de captar el arte nuevo. En cambio, «los trenes, los aviones, la fotografía, los rayos X han ampliado de un modo pragmático la conciencia visual de hoy día, con unos poderes de discriminación tales, que a través del enriquecimiento mecánico del potencial natural nos hemos liberado para acceder a una nueva cognición óptica y para expandir el conocimiento visual en un modo de vida creativo».

Mientras exploraba las fronteras del arte moderno y se imaginaba a sí mismo como artista fiel a los criterios del libre pensamiento de su círculo bohemio, tenía una relación con una artista no menos revolucionaria en su actitud. El *affaire* de Hausmann con Hannah Höch duró lo que duró dadá en Berlín. En ese entorno bullicioso y dinámico, los demás toleraban a Höch únicamente porque era la «novia» de Hausmann. Sin embargo, mientras Heartfield y Grosz discutían con Hausmann sobre la paternidad del fotomontaje,

olvidaban que Höch les daba veinte vueltas a todos. ¿Les amargaría la vida saber que, un siglo después, muchos la considerarían una de los grandes artistas del siglo XX, maestra de la técnica sobre la que ellos reñían? Hausmann, como mínimo, reconoció la participación de Höch.

Cuando se enteraron de la existencia del dadaísmo, Hausmann convenció a Höch de que eso era exactamente lo que necesitaban, un proyecto en el que podían trabajar juntos; pero más que una panacea, dadá era un placebo, pues la relación entre ambos fue tormentosa desde el principio. Hausmann estaba casado, e incluso tenía una hija, nacida en 1907, cuando él sólo tenía veinte años, y Höch no lo sabía cuando empezó a salir con él. Tras su primer encuentro sexual el 3 de julio de 1915, Hausmann escribió varios poemas en que definía a ambos «como marido y mujer en contacto con la comprensión más clara y la castidad más pura» –permitiéndose de paso algunos de los tópicos amorosos burgueses que dadá tanto odiaba–. La sagrada ocasión había tenido lugar en Wannsee, el popular lago al oeste de Berlín, después de leer juntos a Whitman; cabe recordar aquí que, para los europeos cultos de entonces, el bardo norteamericano era el gran afrodisiaco literario. No obstante, Höch intuyó que algo no encajaba, y un mes más tarde reprochó a Hausmann después de que éste le contara su secreto. «Desde el comienzo mismo», dijo ella, «percibí que entre nosotros se alzaba una especie de muro.»

Y así empezaron los vaivenes amorosos entre Höch y Hausmann, que duraron de 1915 a 1921. Ninguno de los dos podía imaginarse la vida sin el otro, y en ese sentido puede decirse que fueron un «clásico». Höch detestaba que Hausmann estuviese casado, y él no quería saber nada de los fuertes vínculos que ella tenía con su familia. Si nos basamos en las referencias de Höch a la brutalidad de Hausmann, la relación pudo tener su dosis de violencia. Hannah abortó en 1916 y 1918; fueron momentos que los separaron aún más. Pero los unían otras fuerzas. Para Hausmann, Hannah representaba el estímulo fructífero que sólo puede proceder de un alma gemela. En el fondo, estaba solo, alienado, y su imaginación creativa no la ponía en marcha una musa en el sentido tradicional

del término, sino la colaboración real entre ambos. En una de sus primeras cartas a Höch puede leerse este lamento: «¿Quién, de entre mis amigos, no me odia?» Lanzado a la aventura de las nuevas técnicas de cortar y pegar, Hausmann encontró en Höch una fuente innegable de inspiración, no sólo porque ella era una verdadera artista, sino también porque elevaba el nivel de su juego.

No está de más señalar que él hizo todo lo posible por no perder nada. Después de confesar que estaba casado, quiso que Höch y su mujer, Elfriede, se hicieran amigas. Y las dos mujeres se conocieron, pero en la pelea que siguió a ese encuentro, Elfriede se puso de parte de Höch. Al final, Hausmann dejó a su mujer en mayo de 1918, aunque no fue hasta 1920 cuando Höch aceptó convivir con él, e incluso así la convivencia se vio interrumpida por las «huidas» periódicas de ella, unas separaciones que podían durar meses.

Höch, la mayor de cinco hermanos, sintió atracción por el arte desde la infancia, aunque por razones familiares la mantuvieron apartada de la enseñanza oficial hasta los veintitrés años, cuando ingresó en la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín. Al estallar la guerra, se encontraba en Colonia, adonde había ido de viaje de estudios con otros compañeros; después trabajó para la Cruz Roja antes de retomar los estudios, esta vez en la Escuela del Museo Real de Artes Aplicadas, donde tuvo de compañero a Georg Grosz. En 1916 comenzó a trabajar para la editorial Ullstein, de la que se marchó diez años más tarde. Ese trabajo le facilitó el acceso a publicaciones periódicas como *BIZ (Berliner Illustrirte Zeitung)*, de las que recortó con mucha aplicación y constancia un verdadero alijo de imágenes para sus collages.

Si bien Hannah Höch fue una de los pioneros del fotomontaje dadaísta, su alianza oficial con dadá se produjo a través de Hausmann, y su participación fue mínima; los dadaístas eran partidarios de la emancipación femenina, pero no veían con buenos ojos la incorporación de mujeres en sus filas. En abril de 1919, Höch tocó con tapas de cacerolas y un sonajero en la antisinfonía de Yefim Golyscheff, y a finales de ese año tomó parte en un «poema simultáneo» de Huelsenbeck.

Su contribución más destacada al dadaísmo fue la colección de fotomontajes que expuso en la *Primera Exposición Internacional Dadá* (junio-agosto de 1920), y si lo hizo, fue únicamente por insistencia de Hausmann. Los otros organizadores, Grosz y Heartfield, se oponían, pero Hausmann los amenazó con retirar sus obras si no incluían las de Höch. En ese sentido, al menos, parece haber sido un compañero íntegro.

La *Primera Exposición Internacional Dadá* fue la única en su género. Aunque se celebró en la galería de arte de Otto Burchard, no se anunció como exposición, sino como una «feria» (DadaMesse), con su toque comercial, apropiado para artistas que se llamaban a sí mismos mecánicos. Calificarla de internacional fue un poco exagerado, pues la mayoría de las casi cien obras expuestas eran de artistas alemanes, principalmente de Berlín. Ben Hecht y Francis Picabia fueron dos del escaso puñado de extranjeros, y se expusieron también colaboraciones de Max Ernst (Colonia) y Hans Arp (Zúrich) a manera de condimento. Aparte de un anuncio de un atleta que hacía las veces de portero (léase: gorila), la feria no tuvo esa dimensión de *performance* que había hecho famoso al movimiento berlinés.

A juzgar por fotografías de lo que posiblemente fue un «preestreno», la Messe fue una exposición relativamente poco concurrida, pues en ellas sólo se ve a dadaístas acompañados por algunos amigos, incluido Mies van der Rohe, arquitecto y futuro director de la Bauhaus. En las fotos aparecen vestidos para la ocasión, que, si nos guiamos por los trajes, muy bien podría haber sido una recepción en una embajada. Para una muestra completamente inundada de eslóganes –«Basta de espiritualidad filistea» (aunque esa actitud se expresa mejor con expresiones como «comercio de almas» y «Dadá está a favor del proletariado revolucionario»), los artistas que se ven en esas fotografías parecen estar muy lejos de la clase trabajadora.

Aun así, si bien en la atmósfera que impera en la foto no se atisba nada del típico bullicio dadaísta, de las obras de arte que se expusieron puede afirmarse todo lo contrario. Aunque una

exposición no es una noche de cabaret, las paredes de la galería de Burchard no podían estar más animadas. En el catálogo se incluyeron ciento setenta y cuatro obras, pero las referencias de visitantes y periodistas dejan claro que hubo bastantes más, todas embutidas en dos salas. Pinturas al óleo enmarcadas separadas apenas unos milímetros de pósters sin enmarcar, collages expuestos en caballetes, objetos que colgaban literalmente de un cordel, por no decir de un hilo..., y todo concebido para que los ojos del público girasen como hélices de un avión cuando riza el rizo. Para rematarlo todo, en la sala más pequeña se exponía *El Gran Plasto-DioDadá-Drama*, de Baader, subtitulado: *La grandeza y la muerte de Alemania o La vida fantástica del Oberdada*, obra que puede calificarse de montaña de basura urbana.

Si a primera vista puede parecer una mera acumulación repugnante de cosas, de cerca la colección de objetos de Baader se ve como una construcción meticulosa, obra de un arquitecto de monumentos funerarios. Eran, en su mayor parte, publicaciones dadaístas, intactas algunas, otras recortadas, montadas en una pirámide adornada con toda clase de cachivaches, incluido un maniquí bigotudo de tamaño natural y coronado con una trampa para ratones. Según un folleto explicativo sobre esa estructura, tenía «5 pisos, 3 parques, 1 túnel, 2 ascensores y 1 remate cilíndrico. La planta baja, o suelo, representa el destino fijado antes del nacimiento, y no tiene mayor importancia. Primer piso: La preparación del *Oberdada*. Segundo piso: El examen metafísico. Tercer piso: La iniciación. Cuarto piso: La guerra mundial. Quinto piso: La revolución mundial. Ático: El cilindro se eleva hacia los cielos y proclama la resurrección de Alemania por intermedio del lector del profesor Hagendorf. Eternamente». Hanne Bergius, especialista en dadaísmo, llama a la obra de Baader «arquitectura de lo imponderable», una definición incluso más apta si se aplica al diseño de Baader para la *Pirámide del Templo Cósmico* (1906), una estructura colosal concebida para albergar universidades (sí, en plural), museos, campos deportivos, parques y jardines, lugares de peregrinación y también «bosques y campos y montañas y prados y arroyos y lagos y ríos y el océano». Nada menos que, en palabras

del propio Baader, una nueva Torre de Babel. Como mínimo, *El Gran Plasto-Dio-Dadá-Drama*, con su profusión de publicaciones dadaístas de años anteriores, replicaba visiblemente la confusión de lenguas.

La foto más tierna que se conserva de Höch y Hausmann juntos se tomó en la inauguración de la feria. Parecen casi dos adolescentes que salen juntos por primera vez. Él lleva una gorra deportiva de cuadros, y sujeta en la mano, con gesto tímido, un trozo de papel; Höch se inclina para verlo de cerca. La pareja posa delante de una pared cubierta de cuadros y eslóganes. Un fotomontaje espeta: «Publicidad dadá»; otro: «El arte ha muerto. Lo que está vivo es la nueva máquina de arte de Tatlin», un guiño al artista ruso que había jurado abandonar la pintura de caballete y que, tras la Revolución Rusa, se dedicó a construir su *Monumento a la Tercera Internacional*, uno de los objetos artísticos más icónicos del siglo XX. No quiere decir esto que los dadaístas conocieran bien los planes de Tatlin, pues acababan de enterarse de la aparición de un nuevo movimiento en la Unión Soviética (que los rusos pronto llamaron constructivismo) gracias a los exiliados que llegaban en tropel a Berlín.

En otra fotografía colgada en la misma pared, detrás de Hausmann y Höch, se ve a un hombre vestido con un traje negro, de perfil y ligeramente inclinado como si estuviera a punto de hacer un movimiento brusco. Con el sombrero hongo ladeado y casi tapándole los ojos, algo en ese delgado rostro anguloso lo convierte en un doble de Fred Astaire. La fotografía apareció en *Der Dada* 3 como parte de una secuencia diseñada para ilustrar los pasos del *Dada-Trott*, variante del entonces tan difundido foxtrot, aunque el fotografiado se parezca más al Hombre de Plástico, superhéroe de una tira cómica de la década de 1940, sacado de un tubo y puesto convulsivamente en movimiento en un mundo que no lo esperaba.



Raoul Hausmann y Hannah Höch en la Dada-Messe, Berlín, 1920.
Fotografía de Robert Sennecke.

La feria dadaísta fue también un gran contenedor de reciclaje. Los organizadores reunieron obras creadas con materiales diversos, les

estamparon la etiqueta dadá y las llamaron productos dadaístas *(Erzeugnisse)*, como si fueran artículos comerciales. Tanta diversidad movió a un periodista a caracterizar la exposición como «un museo anatómico en el que se pueden ver disecciones, y no sólo un brazo o una pierna, sino también la cabeza y el corazón». De hecho, el tema de la vivisección humana era central en cuadros como *Cuerpo apto en un 45 %,* de Otto Dix, con sus lisiados de guerra inundando las calles de Berlín en 1918 y que aún seguían ahí, demasiado visibles. (En 1937, cuando los nazis incluyeron ese lienzo en la exposición de «arte degenerado», lo etiquetaron como «Sabotaje pintado contra las fuerzas armadas». Más tarde lo destruyeron.) Desmembrar la forma humana era una de las bases del fotomontaje, en el que cabezas y cuerpos aparecían inteligentemente combinados con partes de maquinarias y productos industriales para obtener híbridos que anunciaban tácitamente la quiebra de la autoestima humanista.

Para algunos visitantes indignados, la feria mancillaba la forma humana y, peor aún, insultaba a los atribulados militares. La obra más ofensiva colgaba del techo: un maniquí vestido con uniforme de oficial y un morro de cerdo en la cara; se titulaba *El arcángel prusiano*. En el cinturón podía leerse una frase de un himno luterano: «Del alto cielo desciendo», y una pancarta que colgaba del muñeco (reimpresa en el catálogo) advertía: «Para comprender perfectamente esta obra de arte, entrene doce horas diarias con la mochila cargada y equipo de combate en el campo de Tempelhof», un campo de instrucción militar de Berlín.

Para algunos alemanes píos, el cerdo-oficial fue la gota que colmó el vaso, y como no pudieron soportarlo, interpusieron acciones judiciales contra esos «perpetradores». Al final, Rudolf Schlichter (que había fabricado el arcángel junto con Heartfield) fue absuelto, igual que Burchard, el dueño de la galería. A Grosz lo multaron con trescientos marcos por la serie *Dios con nosotros*, vendida en la feria, y a Wieland Herzfelde, por ser el editor, le impusieron seiscientos marcos de multa. Las autoridades se incautaron de las placas y las copias restantes y las destruyeron. En el juicio, Baader señaló que a los alemanes se los respetaría más en todo el mundo

si supieran reírse de sí mismos. El titular del *New York Times* resumió así el caso: «DADAÍSTAS A JUICIO POR DIFAMAR AL EJÉRCITO; acusados en Berlín por insultar al Reichswehr en una exposición de "arte". PUSIERON A UN OFICIAL LA CARA DE UN CERDO. El jefe de la secta se queja de que los alemanes no tienen sentido del humor». La retórica alarmista de la acusación acabó convirtiéndose en autocaricatura de la pomposidad oficial.

No cabe duda de que un año antes, cuando el aire olía a revolución y se combatía en las calles, una exposición como la DadaMesse habría parecido un claro acto de agitación política, pero en la vacilante República de Weimar, con todas sus dificultades para mantener la estabilidad, la feria supo más a timo que a amenaza. De hecho, la dimensión humorística era patente en la nota de prensa que redactó Hausmann para anunciar la inauguración. Concebida como parodia de los altisonantes pronunciamientos oficiales a los que los alemanes estaban tan acostumbrados, los lectores de la edición del 26 de junio del *Berliner Lokal-Anzeiger* se encontraron con esto: «Todos los dadaístas del mundo han delegado su elasticidad psicotécnica en los agentes berlineses del inmortal Dadá. Todos deberían ver las maravillas de esa psicometalogía. Dadá supera a cualquier forma de ocultismo.» En un frenético redoble de palabras, y cayendo en la tendencia de la lengua alemana a formar nombres compuestos con prefijos y sufijos, Hausmann no se cortó un pelo: «Dadá es la clarividencia de la experiencia de la expectativa de cualquier perspectiva [*die Hellsicht der Einsicht in die Aussicht jeder Ansicht*] sobre política y negocios, arte, medicina, sexualidad, erotismo, perversión y anaestética.»

El don de Hausmann para dejar fuera de combate a sus oponentes ocupó un lugar preponderante en el catálogo, impreso tres semanas después de la inauguración, y en el que incluyó el grueso de una crítica negativa: «Lo que se ve en esta muestra es de tan baja calidad que uno no puede más que preguntarse cómo una galería ha tenido el valor necesario para exhibir ese material.» Es evidente que nadie que fuese a la feria atraído por una crítica así podía poner el grito en el cielo al ver *El arcángel prusiano* o cualesquiera otras de las obras expuestas, como el maniquí de

sastre con una bombilla eléctrica en la cabeza, un revólver en el lugar de un brazo y un timbre en el lugar del otro, condecoraciones militares en el pecho, una pierna protésica y una dentadura postiza en la entrepierna. El título era una parodia personal del artista: *El filisteo Heartfield enajenado*.

Aun teniendo en cuenta las preocupaciones oficiales por la salud moral de la república, la feria dadaísta no representaba una amenaza real para la política ni para la cultura alemanas. De hecho, pudo ser el menos sonado de todos los foros públicos que los dadaístas organizaron en Berlín. Durante el primer mes, sólo se habían vendido trescientas diez entradas. Compárese, por ejemplo, con la *Primera Exposición de Arte Ruso* en la Galería Van Diemen, que atrajo a 15.000 visitantes; en San Petersburgo, la muestra futurista 0.10 (1915) había atraído a 6.000 en un solo mes; el legendario Armory Show de 1913 tuvo 88.000 visitantes en Nueva York, y 188.000 cuando se trasladó a Chicago, y la exposición futurista de 1912 concitó el interés de unas 40.000 personas en la gira por la Europa continental tras su temporada en París. La muestra *Manet y los posimpresionistas* (Londres) la vieron 25.000 personas, entre ellas, Virginia Woolf, tan estimulada por esa experiencia que llegó a afirmar que 1910 fue el año en que cambió la naturaleza humana.

Por impresionantes que puedan parecer, ninguna de esas cifras de visitantes podía rivalizar con el público que asistió a la exposición de «arte degenerado» que los nazis organizaron en Múnich en 1937. *Entartete Kunst* tuvo más de dos millones de visitantes, más otro millón cuando se convirtió en exposición itinerante por toda Alemania. Es evidente que fueron muchos más los que vieron allí las obras dadaístas vilipendiadas por los nacionalistas que cuando se expusieron en la Primera Feria Internacional Dadá de 1920. Con todo, pueden señalarse extraños paralelismos entre ambas. La manera agresiva de exhibir las obras en la exposición nazi era, por irónico que parezca, deudora de dadá, y ese detalle no se le escapó a Höch, que asistió a la infame muestra de los nacionalsocialistas. La artista también sintió el impulso de observar las miradas casi reverenciales con que las masas, calladas y atentas, contemplaban

el amplio espectro de todo lo que en su época había representado lo más inventivo y vigoroso del arte moderno.

Las piezas que se exhibieron en la Dada-Messe eran, quizá, más imaginativas y enérgicas que cualesquiera otras obras de arte moderno vistas hasta entonces. El público, en cuanto entraba, se topaba con tres carteles enormes; en cada uno de ellos, una foto de gran tamaño de los organizadores, acompañada de un eslogan: «Abajo el arte», se leía encima de la imagen de John Heartfield, fotografiado con la boca abierta y haciendo bocina con las manos. Hausmann, debajo de su eslogan –«¡Abra la mente de una vez!»–, parece estar a punto de gruñir. Grosz, de perfil, tiene el aire de un alto funcionario acuñado en una moneda romana y enmarcado por dos proclamas: «Dadá es la subversión intencionada de la ideología burguesa» y «Dadá está a favor del proletariado revolucionario». Debajo de esos carteles, una joven de carne y hueso sentada a una mesa vendía ejemplares de las publicaciones de Malik Verlag. Cerca de la entrada, dos muñecas dadá de Höch y, expuestos con orgullo encima de ellas, el colorido número de *Neue Jugend* con el edificio Flatiron en primera plana.

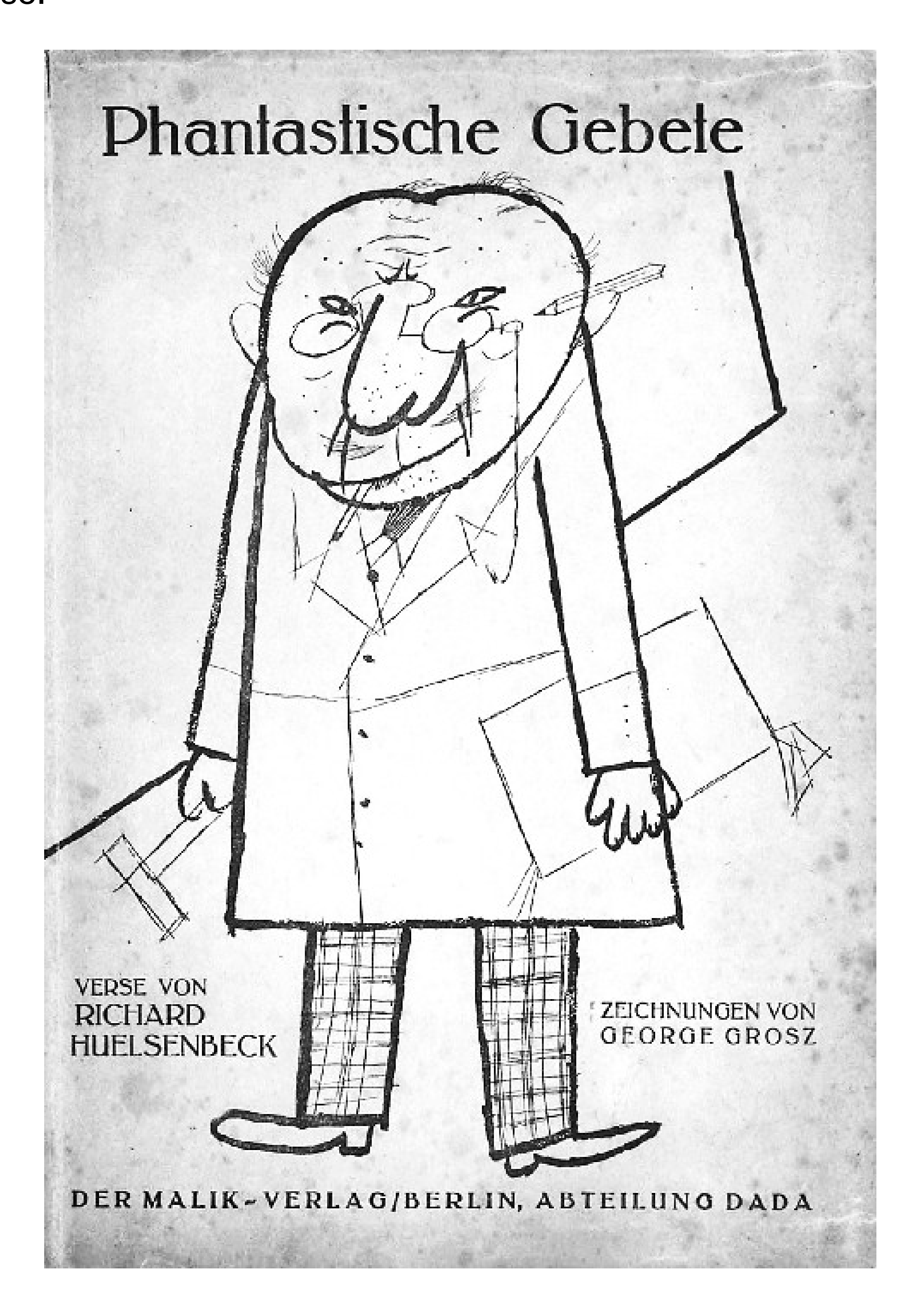
De un modo u otro, los visitantes pudieron ver la mayoría de las publicaciones dadaístas, intactas algunas, otras recortadas para los muchos collages que se expusieron. Se vieron también un par de retratos que Hausmann había hecho de unos amigos, íntegramente con recortes de publicaciones; y para no desentonar con los carteles de la entrada, también el autorretrato estuvo generosamente representado en la exposición. En el *Autorretrato del Dadásofo*, de Hausmann, un manómetro y otros objetos mecánicos ocupan el lugar de la cabeza; el torso es una ilustración en color de un pulmón humano. En la acuarela de Grosz titulada *El mecánico John Heartfield, según el intento de Franz Jung de volver a ponerlo de pie,* se presenta al artista con aspecto de matón militar. Grosz se retrató a sí mismo como compilación mecánica, junto a una representación nada halagüeña de su nueva esposa, en *«Daum» se casa con su pedante autómata «George» en mayo de 1920, y John Heartfield se alegra mucho de ello*. El título original estaba en inglés. Grosz llamaba cariñosamente Maud a su mujer (cuyo verdadero

nombre era Eve), y en el título decidió escribirlo al revés (Daum). Grosz y Heartfield colaboraron en un retrato de Huelsenbeck, que estuvo ausente de la exposición salvo por un ejemplar de sus *Plegarias fantásticas*, incluidas más por las ilustraciones de Grosz que por los poemas. En un fotomontaje de Grosz, Huelsenbeck, vestido con mucha elegancia, flota dentro de un círculo enmarcado por un triángulo (una variación del *Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci); el cuerpo –que no tiene ni cabeza ni pies– se prolonga en un chisporroteo de letras: «dad a dada dadadadadada».

El retratismo estaba presente también en otras obras, como en la mascarilla mortuoria retocada de Beethoven, la misma de la portada del *Almanaque Dadá* y firmada por Dada-Oz (Otto Schmalhausen). También se pudo ver en la feria un número de la revista *391*, que dirigía Picabia, que incluía la Mona Lisa con bigote de Duchamp *(L.H.O.O.Q.)*. En *Desdén por una obra maestra de Botticelli,* Grosz trazó una agresiva X encima de la célebre *Primavera* del maestro italiano. No faltó cierto grado de violencia contra el arte convencional, pero también se vieron obras más ligeras. El *Retrato honorífico de Charlie Chaplin*, obra de Baader, no se esforzaba por presentar al famoso actor; el «retrato» era un compacto *patchwork* de recortes de titulares de periódicos y letras pegadas juntas como formando un nido de pájaro. En *Da Dandy*, de Hannah Höch, la silueta de un hombre se forma con una multitud de rostros de modelos, recortados de revistas de moda.

Hannah Höch podía ser tan ingeniosa y agresiva como los chicos. En *Panorama Dadá* empleó una infame fotografía del presidente Ebert y del ministro de Defensa Noske (célebre por la brutalidad con que reprimió el alzamiento espartaquista), bañándose en el Wannsee, los dos rechonchos y no precisamente en forma. El triunfo de Höch, y estrella de la muestra, fue un inmenso fotomontaje con el muy cinematográfico título *Cortado con el cuchillo de cocina dadá durante la última época de la Cultura de la Barriga Cervecera de Weimar, Alemania.* Es tentador decir que en esa obra participan un gran número de actores. Hay escenas de multitudes, con decenas de personas reconocibles, de Karl Marx y Albert Einstein a la mayoría de los dadaístas. La populosa visión de Höch merece toda

la atención que ha recibido a lo largo de los años y que la convierte posiblemente en la más célebre de las obras expuestas en la Dada-Messe.



Portada de la segunda edición de las Plegarias fantásticas, *de Richard*

Huelsenbeck, con ilustraciones de George Grosz, 1920.
Art copyright © Herederos de George Grosz, con licencia de VAGA, Nueva York; University of Iowa Libraries, International Dada Archive.

No obstante, una de las producciones más icónicas del dadaísmo berlinés no se expuso en la feria: *Cabeza mecánica: El espíritu de nuestro tiempo*, de Raoul Hausmann, concebida, según el propio autor, «para indicar que la conciencia humana no es más que un conjunto de accesorios superfluos, pegados en la superficie, nada más que el maniquí de un peluquero con una bonita peluca en la cabeza». Hausmann había lijado un busto de madera hasta que lo dejó bien pulido, le colocó encima una taza de latón (del equipo de caza del padre de Höch) y añadió una cinta métrica que baja desde la taza hasta las cejas. En la frente, un trozo de cartón con el número 22, «porque, como es obvio, el espíritu de nuestro tiempo sólo tiene significado numérico». En el lugar de la oreja derecha, Hausmann puso un joyero que colgaba abierto y en el que se veía la boquilla de una pipa sujetada al cilindro de un tipógrafo. De la oreja izquierda sobresale parte de un trípode, en el que va montada una regla que se alza como una antena. Por último, pegó un billetero en la espalda.

En *Cabeza mecánica*, el «hombre nuevo» –el que anunciaba Huelsenbeck y no tardó en convertirse en eslogan de la vanguardia alemana– acaba vencido por un autómata. Hausmann fechó este montaje en 1919, pero es inconcebible que no lo expusiera en la Dada-Messe, lo cual sugiere que lo hizo más cerca de la fecha de su primera presentación en público, en la *Gran Exposición de Arte de Berlín* (1921). En cambio, en la feria sí se expusieron algunos de sus collages con piezas de maquinaria incorporadas en cuerpos humanos *(Autorretrato del Dadásofo y Tatlin en casa)*, así como esbozos «grotescos» de criaturas robóticas de su libro *Hurra, Hurra, Hurra*! (1920). La mayor parte de los zombis, inspirados en De Chirico, como *Ingenieros, Kutschenbauch compone* y, por supuesto, *Cabeza mecánica*, junto con *Estudio dadá en la azotea*, de Schlichter, son claramente posteriores a la feria.

También Grosz fue presa del entusiasmo por la obra de Giorgio de

Chirico, y a finales de ese año resumió su postura en «Sobre mis nuevos cuadros», un artículo publicado en 1921 en *Das Kunstblatt*: «Ya no se presenta al hombre como individuo, con sutilezas psicológicas, sino como un concepto colectivo, casi mecánico. El destino individual ya no interesa.» En obras como *Autómatas republicanos* y *El hombre nuevo*, abandonó los trazos rápidos y nerviosos de sus grafitis para sustituirlos por plantillas de humanoides, maniquís de artistas sobre los que a veces se podían aplicar algunos detalles. «Vendrá un tiempo en que el artista ya no será un anarquista indolente y bohemio, sino un trabajador brillante y sano dentro de una comunidad colectiva.» Por diversos motivos, esas visiones no tardaron en desvanecerse, pero fueron el último estertor de la solidaridad que había unido a varios individuos de Berlín cuando se aferraron al gigante llamado dadá.

La feria se clausuró a finales de agosto de 1920, y el dadaísmo berlinés se dispersó en el aire como un diente de león cuando lo roza el viento. Lo que fue podría calificarse de misterio dentro de un enigma, arropado por provocaciones e insultos. Por si acaso alguien pensaba en reavivar el fuego, en 1921 Hausmann anunció la suspensión de las actividades hasta que la humanidad evolucionase lo suficiente para abrazar su elasticidad espiritual.

No mucho después del cierre de la exposición, apareció la última publicación del grupo, el *Almanaque Dadá*, en edición de Richard Huelsenbeck. Como el *Blaue Reiter Almanach* de 1912, fue único en su clase. El *Almanach* de Huelsenbeck sigue siendo hasta hoy la única recopilación integral editada por un dadaísta durante el apogeo del movimiento berlinés, aunque las galeradas del inédito *Dadaco*, en el que Huelsenbeck había trabajado desde su regreso a la ciudad en 1917, sugieren que habría sido incluso más colorido y vistoso, y también que la edición habría sido más espléndida.

Publicado en un formato compacto de ciento sesenta páginas y con ocho fotografías, el *Almanaque Dadá* se quedó con la parte del león de la escena berlinesa, pero también reimprimió artículos de varios países para fomentar el carácter internacional del dadaísmo. La introducción de Huelsenbeck es una exposición bastante sencilla

del dadaísta como alguien que goza de la libertad necesaria para «adoptar cualquier máscara; puede representar a cualquier "movimiento artístico", pues no pertenece a movimiento alguno». En otras partes del volumen, Huelsenbeck incluyó sus observaciones introductorias sobre dadá, procedentes de la lectura en la Galería Neumann en enero de 1918, así como su manifiesto, leído en la primera velada oficial que se celebró tres meses después.

Tras la introducción, aparece la cronología de dadá en Zúrich –firmada por Tzara e impresa en una tipografía novedosa y ágil–, en la que se detallan las actividades hasta 1919. Tzara concluía afirmando que «en los periódicos han aparecido 8.590 artículos» en cincuenta y seis ciudades de todo el mundo, enumerados sin respetar ningún orden particular. Dado que Tzara era el archivero incansable de todo lo que tuviese que ver con dadá, es posible que la cobertura de prensa llegara realmente a esas ciudades, pero la cifra, 8.590, hace pensar en un sueño dadaísta demasiado bueno para ser verdad. Huelsenbeck incluyó en su almanaque diez páginas de extractos de ese repertorio, y no todos eran elogiosos. Algunos artículos eran característicamente obtusos, pero otros incluían comentarios razonables. Se señalaba, por ejemplo, que al visitar una exposición dadaísta «se descubre que es posible volver a reír». En otro se leía: «El dadaísmo no es, pues, un movimiento artístico, sino la confirmación de un sentimiento de independencia.» Alguien que desaprobaba el dadaísmo se vio, a pesar de ello, impulsado a admitir que: «En el arte de anunciar, incluso sus enemigos deberían reconocer que son geniales.»

El *Almanaque Dadá* también contenía una generosa dosis de desinformación, como los *«aperçus»* dadaístas, una serie de apreciaciones que aparecen al final del volumen. El subterfugio comienza justo después de la crónica de Tzara, cuando un tal Max Baumann (seguramente el propio Huelsenbeck) arremete contra el *Oberdada* a lo largo de cinco páginas, acusando a Baader de tacaño por emplear el dadaísmo para financiar su locura personal y tildándolo de «Kurt Schwitters disfrazado de mesías, una mente diletante vestida con calzoncillos cósmicos». Schwitters, el artista de Hannover (sobre el que trata el siguiente capítulo de este libro),

había tropezado con el rechazo de Huelsenbeck cuando quiso ingresar en el Club Dada. A Huelsenbeck lo había irritado tanto el éxito del libro de Schwitters –*Anna Blume*, acogido generalmente como una publicación dadaísta– que se tomó la molestia de repudiarlo en su introducción del *Almanaque*; y así, en una sola frase, «Max Baumann» se cargó a las dos bestias negras del autor.

Las preferencias del editor quedan aún más claras por la ausencia de escritos políticos, aunque la omisión puede estar justificada si se tiene en cuenta que el *Almanaque* aspiraba a ser una publicación estrictamente literaria. Dadá se presentaba como un movimiento literario internacional, con poemas del círculo parisino, más otro de Arp y otro de Walter Mehring, ejemplo del ingenio y la mordacidad que este último ponía a punto en los cabarets de Berlín («Judíos fuera, estómagos dentro»). En el artículo en que compara las tendencias artísticas con las cocinas nacionales, Hausmann propone: «El expresionismo sólo pudo surgir en el país de las albóndigas.» Esas comparaciones, junto con los elementos propios del pastiche que pueden encontrarse en todo el *Almanaque*, transmiten la sensación de un dadaísmo apolítico y no tan serio como lo pintaban, reforzada por la exagerada afirmación de Mehring en el sentido de que «el mundo sólo es una sucursal de dadá», parecida a la *boutade* de Baader cuando dijo que la Gran Guerra no era más que un fantasma creado por la prensa. Por encima de todo, y a pesar del desprecio que Huelsenbeck sentía por Baader, en su libro se reafirma un sentimiento que el arquitecto funerario expresó mejor que nadie: «Ningún dadaísta sabe qué es dadá, sea lo que fuere; únicamente lo sabe el *Oberdada*, y no va a decirlo.»

5. MERZ

Cuando se celebró en Berlín la Primera Feria Internacional Dadá, el término realmente provocador era *internacional*, no dadá, que hacía tiempo que venía sonando en la capital alemana.

Ya a finales del siglo XIX, las tendencias artísticas internacionales habían provocado reacciones xenófobas en Alemania, y los artistas alemanes deudores del fauvismo, el futurismo y el cubismo podían verse calificados de renegados, *agents provocateurs* con perniciosas tendencias foráneas. Con todo, la muestra de 1920 fue, para algunos observadores, insuficientemente internacional, y tenían razón. Otros advirtieron la exclusión de un artista que el público en general asociaba con el dadaísmo, aunque el grupo berlinés lo había rechazado y él mismo había elegido no ponerse la etiqueta dadá. Era un alemán, digamos de provincias, pero llegó a ser una de las principales figuras asociadas al dadaísmo y ejerció una influencia enorme en todo el mundo.

Kurt Schwitters empezó a ser un nombre conocido al final de la guerra gracias al apoyo del marchante y editor Herwarth Walden, que también había apoyado varias manifestaciones del arte moderno internacional antes de la guerra y también durante el conflicto. No obstante, indignados por la actitud neutral que adoptó durante las hostilidades, los dadaístas se habían vuelto en su contra, aun cuando eran muchos los que se habían beneficiado de su mecenazgo. Uno de esos beneficiarios fue Schwitters, que, por vivir en Hannover, no podía saber que tener como padrino a Walden lo convertiría en anatema para los dadaístas; no obstante, llevó más lejos que nadie el espíritu de dadá, aunque lo hiciera bajo la rúbrica del antidadaísmo.

Schwitters practicaba una técnica comparable al fotomontaje dadaísta, que se nutría de la proliferación de reproducciones fotográficas de las publicaciones populares. Por su parte, no privilegiaba ninguna fuente en particular, y podría decirse que venció

a los dadaístas en su propio juego, echando mano de todo el espectro de la basura como una especie de proletariado material y rescatando los desechos de su humilde condición para darles la aplicación más exaltada –y Schwitters insistía en que, al fin y al cabo, lo que hacía era arte, no un subproducto mecánico como las obras de los dadaístas–. Y llamó a ese arte Merz.

Es comprensible que a Grosz y los hermanos Herzfeld no les interesara Schwitters, pues era un artista absolutamente apolítico. Por su parte, Richard Huelsenbeck nunca supo a ciencia cierta qué le fastidiaba del artista de Hannover. A sus compañeros de Berlín les dijo que Schwitters era simplemente «clase media», y más tarde, en unas memorias, se quejó de que era de esa clase de gente que huele a «comida casera». No se equivocaba Huelsenbeck colocándole a Schwitters la etiqueta de clase media, pero lo mismo podía decirse de casi todos los dadaístas; la diferencia radicaba en que Schwitters vivió en casa de sus padres hasta que tuvo casi cincuenta años, y sólo se marchó para escapar de los nazis. Los padres vivían en el primer piso, y Schwitters, con su mujer y su hijo, en el segundo, aunque una parte no desdeñable de la vivienda fue transformándose poco a poco en una de las obras de arte más asombrosas del siglo XX.

Hubo, sin embargo, dos dadaístas que opinaban distinto. Raoul Hausmann y Hannah Höch, que habían trabado amistad con Schwitters en los días en que se publicó el *Almanaque Dadá* (otoño de 1920), descubrieron, como hicieron también otros artistas de la vanguardia, que el estilo de vida de Schwitters podía parecer cómodo y normal desde fuera, pero que las apariencias engañan; en lo que atañe a Schwitters, no podían engañar más.

Kurt Schwitters era un dadaísta nato, pero, también, un dadaísta accidental, e incluso antidadaísta, según el principio proclamado en los manifiestos de Tzara y Huelsenbeck (1918). Fue precisamente Huelsenbeck quien había reconocido que «ser dadaísta es estar en contra de este manifiesto». Gracias a su curiosidad y espontaneidad, Schwitters llegó por sí solo a algo que los otros habían adoptado como vocación. Había comenzado su carrera

siendo un artista convencional, formado en la Real Academia de Bellas Artes de Dresde, pero sus primeras obras eran poco prometedoras (vista su irremediable falta de talento, lo expulsaron de la Academia de Berlín, en la que estudió brevemente durante sus días en Dresde). Después pasó, en poco tiempo, de ser un paisajista del montón a sus montajes y collages, y pudo presentarse a Hausmann en el Café des Westens, ese abrevadero bohemio de Berlín, con esta asombrosa revelación: «Soy pintor y uno mis cuadros con clavos.» Según Hausmann, fue en 1918 –quizá porque Hans Arp también conoció a Schwitters en el mismo café ese año–, pero es más probable que fuese en 1919, cuando el martillo y las tijeras comenzaron a expulsar al pincel del proceso creativo de Schwitters.

Nacido en 1887 en la puritana ciudad de Hannover, Schwitters fue una flor tardía. Los dadaístas le reprochaban su entorno provinciano, y no puede decirse que Schwitters se esforzara por ocultar sus orígenes; además, se lo habría impedido su marcado acento regional. Tampoco vestía con la elegancia de la que tanto se enorgullecían Grosz y Hausmann. Para Schwitters, vestirse era echarse un par de bufandas al cuello y lo demás ya podía irse al diablo. Por si fuera poco, era corpulento (medía más de un metro ochenta y, como Ball en Zúrich, es invariablemente el más alto en cualquier fotografía de grupo). Cuando Max Ernst, dadaísta de Colonia, fue a visitarlo a Hannover, lo irritó el orgullo con que Schwitters le habló del anticuado guardarropa de Helma, su esposa: «Nunca he gastado un *pfennig* en ropa para ella; todo es herencia de la familia» (probablemente, excedentes de la tienda de confecciones para señoras que los padres de Schwitters tenían cuando el artista era todavía un niño).

Al parecer, todo Schwitters y todo lo que lo rodeaba olía a provinciano y pequeñoburgués. No sólo vivía en casa de sus padres; él y su esposa eran primos segundos, y la familia de Helma, que también vivía cerca de ellos, les pasó una asignación hasta que la suegra del artista dijo basta a tanta indolencia (así percibía la creatividad del yerno) y cerró el grifo a la joven pareja más o menos en la época en que nació Ernst, su hijo, en noviembre de 1918. Un

hijo anterior había muerto a la semana de vida en 1916, y un busto en yeso de la cabeza del bebé acabó rematando un heterogéneo montaje escultórico al que Schwitters puso un título ominoso: *La catedral del sufrimiento erótico*.

Aunque Hannover tenía todas las características de una pequeña ciudad de provincias, no tardó en convertirse en una meca del arte moderno. Ese giro inesperado se debió a Paul Küppers y Alexander Dorner, dos individuos de una mentalidad abierta como pocos. Küppers, autor de uno de los primeros libros sobre cubismo, fue el primer director de la Kestner Gesellschaft, fundada en 1916 para promover las tendencias más nuevas y provocadoras del arte contemporáneo. Tras su muerte prematura, lo sucedió Dorner, que para entonces ya había reunido una colección fabulosa de arte de la época en el Landesmuseum de Hannover. A pesar de su carácter provinciano, la ciudad, gracias a su museo y a la colección Kestner, fue, para Schwitters, un lugar que le brindó un apoyo fuera de lo común; además, lo puso en contacto con el arte contemporáneo más vanguardista, y ello a pesar del esnobismo capitalino.

Para los dadaístas de Berlín, el principal punto en contra de Schwitters era su estrecha relación con la Galería Sturm de Herwarth Walden –antes de la guerra, un prestigioso centro de intercambio internacional para el arte moderno– y su revista, *Der Sturm*. Tanto la sala como la publicación triunfaron en gran parte debido a la enérgica personalidad de Walden. Hombre de muchos talentos, era poeta, pianista, compositor y, por encima de todo, mecenas de las artes y portavoz incansable de la vanguardia. Walden inspiraba amor u odio, punto (Hausmann desfiguró de mala manera el rostro de Walden en una postal de Sturm, y escribió «mierda» en la frente). Nacido Georg Levin, fue su mujer, la original poeta Elsa Lasker-Schüler, que también concibió el nombre de Sturm, quien le puso ese seudónimo tan teutónico, *Walden*, los «bosques». LaskerSchüler también colaboró con dadá de otras maneras, por ejemplo, añadiendo la *e* final al apellido de William Herzfeld, y su novela *Der Malik* le proporcionó a Herzfelde el nombre para su casa editorial. En 1903, pocos años después de

casarse con Elsa, Walden fundó el Verein für Kunst, una organización que patrocinaba lecturas y conferencias para artistas de vanguardia en diferentes medios. Con el tiempo, el Verein fue creciendo, y acabó conduciendo a la fundación de *Der Sturm* en 1910. Después de la exposición de 1912, dedicada a Der Blaue Reiter, la Galería Sturm se convirtió en un destino fundamental para la vanguardia internacional.

En 1913, Walden organizó el inmenso Salón de Otoño, una exposición de ambición internacional que podía rivalizar con cualquiera de las muestras de París. Walden también sentó un precedente para dadá cuando recopiló una letanía de críticas demoledoras e insultos de la prensa para confeccionar un póster en el que anunciaba la apertura del Salón: *inútiles, hotentotes con camisa de vestir, hordas de monos chillones que lo ensucian todo con sus aerosoles de color, apariciones repugnantes, payasos amarillos, formas lunáticas, embaucadores, garabatos de imbéciles, nuevos uniformes de la demencia, sensacionalismo de hedonistas estéticos...* Ésos fueron algunos de los gritos de indignación que Walden supo refundir con astucia en un golpe publicitario. Gracias a su vista de lince para la innovación artística, la lista de artistas que expusieron en Sturm parece un quién es quién del arte moderno, pero el público alemán consideró que la exposición era una alteración del orden público, o, peor aún, «una violación deliberada y a sangre fría de la naturaleza y la humanidad». En un ominoso augurio de lo que se avecinaba, el Parlamento alemán declaró por unanimidad que Sturm era un bastión del «arte degenerado».

Durante la guerra, Sturm fue aún más vilipendiado por sus contactos con artistas de las naciones beligerantes, sobre todo con los fauvistas y cubistas de Francia y los futuristas italianos. La invectiva de Hausmann –«Al filisteo alemán esto no le gusta nada»podría haberse aplicado perfectamente tanto a los efectos de Sturm como a dadá. No obstante, aun cuando Walden se granjeara la enemistad del Estado, no devolvió la bofetada; de hecho, parte de las cosas que, durante la guerra, pusieron a los futuros dadaístas en contra de Walden fue la actitud apolítica que mantuvo en su revista. (Walden vivió su despertar político después de la Revolución de

Noviembre, y acabó emigrando a la Unión Soviética, donde su rastro se perdió en el gulag en 1941.)

El 27 de junio de 1918, cuando Kurt y Helma Schwitters firmaron el libro de visitas de Walden, el galerista no sólo llevaba la sala, publicaba la revista y organizaba veladas del movimiento con lecturas de poesía y conferencias sobre arte; también dirigía una escuela Sturm, una editorial y una compañía teatral. En esos días, Sturm era posiblemente la industria de vanguardia más ambiciosa puesta en marcha hasta entonces, y llevarle la contraria, como hicieron los dadaístas de Berlín, equivalía a un suicidio profesional; sin embargo, en 1918 todo estaba tan revuelto que los intereses profesionales no tenían ningún sentido.

Mientras tanto, Schwitters llegó a la gran ciudad desde Hannover sin tener la menor idea del significado de todas esas maquinaciones políticas, y ocupaba feliz su lugar entre los artistas de Sturm, un firmamento tachonado de estrellas. Ingenuamente, suponía que dadá era sólo otra de las carteras de Walden. Al fin y al cabo, en 1917 la Galerie Dada de Zúrich había dependido, y no poco, del apoyo de Walden, hasta el punto de celebrar una velada Sturm a la que el mecenas alemán asistió personalmente. Era un acuerdo bastante natural, pues Hugo Ball había estado en el núcleo de las actividades de Sturm en el Berlín de anteguerra; además, las obras de Arp se exhibían en Sturm y la revista de Walden publicaba sus escritos.

Schwitters no tardó en darse cuenta, a fuerza de palos, que dadá no era cualquier clase de arte; el dadaísmo estaba envuelto en la atmósfera revolucionaria que se respiraba en Berlín. En enero de 1919, cuando en la exposición de Sturm compartió espacio con los enigmáticos cuadros de Paul Klee, el arte, de la clase que fuese, estaba destinado a palidecer ante las convulsiones políticas que venían sucediéndose desde noviembre del año anterior. Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg murieron asesinados el 15 de enero, y la nueva Asamblea Nacional se reunió en Weimar un mes más tarde (y Johannes Baader arrojó sobre los delegados su propaganda dadá). El 15 de febrero, los dadaístas desfilaron por las calles de

Berlín vendiendo *Jedermann sein eigner Fussball*, y en marzo, más de mil personas murieron en el enfrentamiento armado que tuvo lugar en las calles de la ciudad. En el peculiar clima del momento, las sangrientas batallas callejeras alternaban con una vida que parecía normal (si es que puede calificarse de normal asistir a la inauguración de una exposición cuando apenas un par de días antes la calle había aparecido llena de cadáveres).

Así y todo, con su primera exposición Sturm del verano anterior, y el nacimiento de su hijo en noviembre, Schwitters sentía que la vida le sonreía. Ya casi era un ingrediente indispensable en la revista de Walden, que no sólo publicaba reproducciones de sus obras, sino también sus poemas y ensayos. Pronto la publicación le ofrecería también un escenario para el debut de Merz, su personalísimo estilo artístico.

En el número de *Der Sturm* de julio de 1919 (con una de sus «abstracciones» en portada), Schwitters presentó cuadros Merz. Comenzó asegurando a los lectores que ese nuevo apodo, Merz, era algo así como arte abstracto, aunque cualquiera que siguiera su trayectoria en la Galería Sturm habría advertido una diferencia enorme entre sus cuadros abstractos al óleo y la novedad multimedia de Merz. «Fundamentalmente», proseguía, «la palabra Merz denota la combinación de todos los materiales para propósitos artísticos y, técnicamente, el principio de evaluación equitativa de los materiales individuales.»

En otras palabras, todo servía. Como muchos años más tarde dijo David Bowie, hablando del impacto de dadá, «todo es basura y toda la basura es maravillosa». Lo mismo pensaba Schwitters, sin duda alguna, cuando afirmó que «no tiene importancia si el material ya se ha empleado o no para tal o cual fin. La rueda de un cochecito de bebé, una tela metálica de alambre, los cordeles y el algodón en rama son elementos que tienen los mismos derechos que la pintura. El artista crea eligiendo, distribuyendo y metamorfoseando los materiales». Al elegir, en lugar de pintar, Merz aspiraba «a una expresión directa acortando el intervalo entre la intuición y la realización de la obra de arte».

Con Merz, Schwitters se aproximaba aún más al espíritu de

improvisación, el mismo que estaban explorando en otros lugares y en esos años los músicos de jazz, y, como ocurrió con el jazz, fue la guerra lo que encendió la chispa de Merz. Schwitters era casi todo lo apolítico que se puede ser, pero percibía que el patriotismo era, en el fondo, fraudulento, y «el patriotismo mundial» era su filiación preferida. En 1930 dijo, reflexionando sobre esas primeras experiencias, que Merz era «una plegaria sobre el victorioso final de la guerra, victorioso en el sentido de que una vez más había triunfado la paz; en todo caso, todo se había derrumbado, y lo nuevo tenía que hacerse a partir de fragmentos: y eso es Merz. Se parecía a una imagen de la revolución que estallaba en mi interior, pero no como fue, sino como debería haber sido».

Los dadaístas de Zúrich se habían alegrado sobremanera de haber encontrado por casualidad un nombre que tenía distintos significados en varias lenguas. Por el contrario, Merz no significaba nada. En eso residía su belleza, era una pizarra en blanco, preparada para todo. Schwitters jugueteó con posibles significados, y advirtió que Merz podía tener algo que ver con el verbo alemán *ausmerzen*, «rechazar, suprimir», pero se guardaba esas asociaciones para sí mismo. Decidió quedarse con la palabra a partir de un montaje llamado *Merzbild*, en el que esas cuatro letras aparecían en medio de un revoltijo de materiales sin tratar. El fragmento *merz* era lo único que quedaba de un anuncio impreso de un *Kommerz-und Privatbank* (banco comercial y privado).

Schwitters acostumbraba a titular sus obras con restos alfabéticos, como *Das Undbild* («La imagen y», 1919), donde las letras *un-d* parecen revolotear en lo alto del montaje. Otra obra de Schwitters, *Oskar* (1920), no tiene nada que ver con nadie que llevara ese nombre, y tampoco *Rossfett* (hacia 1919), *Ebing* (1920), *Otto* (1921) o *Der Weihnachtsmann* («Santa Claus», 1922) significan más que las letras huérfanas que aparecen en los títulos. Un collage titulado *okola* preserva parte del vocablo alemán *Schokolade* («chocolate»). *Rosa* fue rebautizada cuando el jurado de una exposición puso pegas al título original («El hueso de Arosa»). ¿Es un autorretrato *Das grosse Ichbild* (1919, «La Gran Pintura Yo»)? No más que otras obras. Es probable que en ese caso el título

procediera del pequeño número 87 que aparece en la obra, una referencia, quizá, al año de nacimiento del artista.

Schwitters no perdió el tiempo; Merz pasó a ser el eslogan o la marca de todo lo que hacía, y, puesto que se trataba de «hacer», también se convirtió en verbo. Schwitters no pintaba un cuadro; lo «merzaba». En los libros de visitas firmaba «Kurt Merz Schwitters». También hizo otros cambios en su nombre, firmando las cartas «Kuwitter» y otras variantes como «Kuh Witter» (con las voces alemanas *Kuh* y *Witter*, para sugerir el olor a vaca). En cualquier caso, su nombre de pila no le molestaba. Como les ocurría a muchos hombres de su época, el suyo, completo, era largo y pesado: Kurt Hermann Edward Karl Julius Schwitters.

Con Merz, Schwitters se proyectó como un movimiento de vanguardia formado por un solo hombre, que tampoco es tan novedoso como parece. Jean Crotti, asociado brevemente con dadá en Nueva York y París, tuvo su propio movimiento unipersonal, y lo llamó Tabu. En Lisboa, Fernando Pessoa, motivado por el impacto del futurismo, ideó un movimiento llamado sensacionismo. Otro ismo unipersonal fue el del dadaísta berlinés Yefim Golyscheff, compositor ucraniano y niño prodigio del violín. Fue el pionero de la música dodecafónica varios años antes de Arnold Schoenberg, y uno de los primeros europeos en incorporar elementos del jazz en sus actuaciones. Más tarde, Golyscheff afirmó haberse sentido dadaísta, oficialmente o no, desde el principio, afirmación que lo sitúa en el mismo plano en que se colocó Schwitters. Golyscheff también hacía objetos *à la Merz*. Uno de ellos, expuesto en 1920 en Berlín, era el «espinazo de un arenque y una rebanada de pan seco encima de un trozo de papel de envolver marrón con una mancha oscura que se parecía muchísimo a una chinche aplastada». Lamentablemente, ninguna de esas creaciones han llegado hasta nosotros, porque en 1933 los nazis confiscaron y destruyeron una retrospectiva organizada en un momento nada adecuado.

Pero Merz superó a todos esos micromovimientos, sencillamente gracias a la efervescente personalidad de Schwitters, que empezó a disfrutar a lo grande con Merz en cuanto lo bautizó. No pretendemos afirmar así que los contemporáneos de Schwitters apreciaran su

trabajo. Walter Mehring, entonces muy próximo al dadaísmo berlinés, escribió la crítica de la exposición Sturm de julio de 1919 y dijo que las obras de Schwitters eran «basura romántica» y «arte del género expresionista». En otras palabras, que no tenían ningún interés para dadá. No deja de parecer extraño que ese artista emergente quisiera formar parte del Club Dada; cualquier otro artista asociado a Sturm habría sabido mantenerse a distancia, aun cuando todos frecuentaran los mismos cafés.

Sin embargo, ese modesto artista de Hannover pronto haría tambalear la primacía de dadá como el colmo del absurdo. La semilla se plantó en el número de *Der Sturm* de agosto de 1919, en el que se publicó un poema suelto de Schwitters con el cuadro *La aldea*, de Marc Chagall, reproducido en la página contigua –una yuxtaposición inteligente que sugería que Walden comprendía la manera en que ambos artistas trataban los mundos que estaban a punto de desaparecer en algún misterioso hiperespacio.

El poema de Schwitters, «An Anna Blume» (literalmente, «A Anna Flor»), estaba repleto de gimoteos anacrónicos y «toques» poéticos entremezclados con fragmentos que parecían no tener nada que ver con el resto y que sobresalían del texto como los desechos que Schwitters pegaba en sus collages. También hacía cuadros con sellos de goma de palabras e imágenes, y «An Anna Blume» compartía esa clase de enfoque en el lenguaje. «Oh tú, la amada de mis veintisiete sentidos», empieza el poema; «¡te amo!», pero enseguida descarrila: «Tú de ti a ti, yo tuyo, tú mía – ¿Nosotros?» Después, como un puñetazo en las costillas y con un guiño y una risita: «Eso (dicho sea de paso) está fuera de lugar aquí.» Y proseguía en esa vena a lo largo de más de cuarenta versos. En el camino, la fabulosa Anna lleva un vestido rojo «con pliegues blancos»; cariñosamente, el poeta la llama «animal que gotea» *(a-n-n-a)*, y celebra el nombre como si fuese el de la Eva bíblica *(Eve;* el propio Schwitters tradujo el poema al inglés con el título «Eve Blossom»), que se lee igual de atrás para delante. En mitad del poema, se plantea de golpe una «PREGUNTA DE CONCURSO» en forma de silogismo:

1. Anna Blume tiene un pájaro,
2. Anna Blume es roja,
3. ¿De qué color es el pájaro?

La respuesta es tan confusa como el poema mismo:

Azul es el color de tu cabello rubio
Rojo es el arrullo de tus ruedas verdes,
Tú, muchacha sencilla con tu vestido de todos los días,
Tú, pequeño animal verde,
¡Te amo!

Un lector fiel de *Der Sturm* pudo haberse preguntado qué hacía en la revista esa extraña composición, pues por lo general Walden era partidario de publicar poesía con resonancias universales, una fontanería del alma, conocida como *Wortkunst* («arte de la palabra»), inspirada en la lírica drásticamente condensada de August Stramm –«orgasmos fonéticos», los llamaba Mehring–. La obra de Stramm había iluminado como un cometa las páginas de *Der Sturm* desde 1914 hasta que cayó muerto en combate en septiembre de 1915, y a partir de ese momento toda la poesía que publicó Walden se enmarcaba en ese estilo.

El tono irreverente de «An Anna Blume» debió de sorprender a los lectores de la revista, ya que no tenía nada que ver con el estilo de la casa. En lugar de los poemas habituales, desbordantes de anhelos intergalácticos, en los versos de Schwitters «lo monótono se enfrenta a lo monótono», en palabras de Carola Giedion-Welcker, amiga del poeta. «Las estupideces y las frases manidas se pavonean deliberadamente y se pasean muy orondas por el espacio verbal como si fueran personajes importantes.»

¿Cómo llegó a ser famoso «An Anna Blume»? Sin duda no por aparecer en *Der Sturm*, aun cuando Walden fuera un promotor incansable de sus artistas y se las ingeniara para conseguir que el manifiesto Merz, firmado por Schwitters, se publicara en uno de los grandes periódicos de entonces, el *Berliner Börsen-Courier*, en septiembre de 1919. En noviembre pudo leerse en el mismo

periódico un fragmento del poema, atribuido a un tal Kurt Schwitzter. A esas alturas del año, y gracias al editor de Hannover Paul Steegemann, también estaba a punto de ver la luz en formato libro, y tuvo una enorme repercusión.

Nacido y criado en un circo, y con un instinto de feriante para atraer la atención del público, Steegemann había abierto su editorial en abril, y *Anna Blume* fue su primer gran éxito. Junto con el poema que da título al libro, el volumen contenía una selección de poemas y de cuentos absurdos de Schwitters. Voló literalmente de las estanterías, y lo mismo ocurrió con la segunda edición, convirtiéndose así en un bestseller y en un fenómeno a nivel nacional. El poema que da título al libro se reimprimió en periódicos de toda Alemania y a menudo también en fragmentos citados en reseñas de unos críticos que no pudieron resistirse a mencionar sus peculiaridades. Algunos entendidos afirmaron encontrar en el libro síntomas de «divagaciones esquizofrénicas». Un lector que sugirió que Schwitters debería estar ingresado en una clínica se asombró al recibir una carta muy cortés del propio autor. «Me emociona su compasión», empezaba diciendo Schwitters antes de desvelar sus intenciones. «Su idea de lanzar una colecta para curar mi enfermedad nerviosa me parece tan formidable que Yo y Mí Mismo (con perdón) hemos decidido ocuparnos de controlar todo el dinero que se recaude. Se me ha ocurrido un gran remedio, a saber, un año de rehabilitación en un centro de salud exclusivo.» Schwitters empleó esa clase de réplicas inteligentes con varios críticos literarios, y las fue publicando por entregas con el título común «Tran»; en 1924 llegó al número 50.

Cuando *Der Sturm* publicó el divertido «Indulto general», en que Schwitters se dirigía a los críticos de su ciudad, su autor se identificó entre paréntesis como el «Capitán de Köpenick del Arte». El «capitán», héroe popular alemán, era un ex convicto que en 1906 aún lucía uniforme militar. Gracias a ese reconocible signo de autoridad, consiguió sin esforzarse la obediencia de los súbditos del káiser y se puso al frente de una unidad de diez soldados que acataron debidamente sus órdenes y ocupó el Ayuntamiento de Köpenick, donde «confiscó» cuatro mil marcos, tras lo cual se dio a

la fuga mientras los soldados se quedaban vigilando el edificio como les había ordenado. El Capitán de Köpenick –en *Der Sturm* muy probablemente una broma del propio Schwitters– es una figura arquetípica de un mundo que se encontraba patas arriba, un personaje infaltable en la comedia norteamericana de disparates y en las películas de los hermanos Marx.

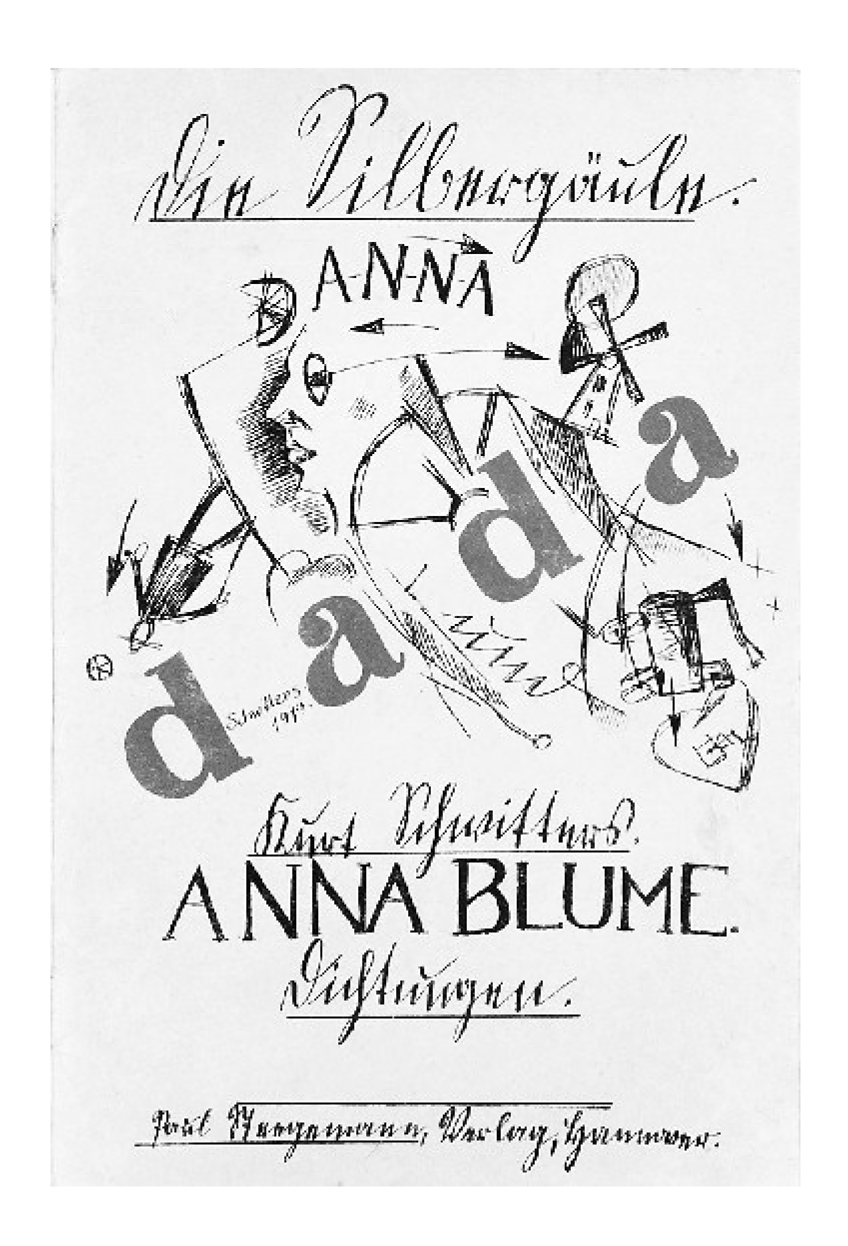
Aunque no fuera síntoma del trastorno del autor, *Anna Blume* enardeció los ánimos de la crítica. En el *Deutsche Volkszeitung* se la calificó de «el escrito más repugnante de nuestra época». El título del poema, al fin y al cabo imaginativo, difícilmente pudo inspirar semejante ataque, pero el libro no era solamente un capricho, cosa que salta a la vista, por ejemplo, en la composición más extensa, «La cebolla: Merzpoema 8», un cuento en primera persona acerca del proceso de ser sistemáticamente descuartizado y luego vuelto a armar, al estilo de Frankenstein. Es un texto macabro y morboso, pero también con un lado alegre, una combinación que sin duda alguna conseguía hacer perder los estribos al lector: «Volví a tener todas mis partes en su lugar, sólo quedaban unos pequeños boquetes, y unos trocitos de carne seguían pegados en los cuchillos»; «con un ligero empujón volvieron a ponerme los ojos en las cuencas»; «los pedazos de mi cráneo volvieron a unirse, ya estaba casi listo»... «Me moría por saber cómo iban a resucitarme.»

Era, sin duda, un texto escabroso, pero «La cebolla» también es un genuino producto Merz, salpicado con anuncios del momento y expresiones del lenguaje coloquial, por lo general entre paréntesis, que van colándose en todo ese sangriento despiece anatómico: «Los nuevos caramelos de moka, ¡son lo último!» «Así se limpian, se sacuden, se lavan y se secan los edredones de plumas.» «¡Recién pintado!» En 1919, los lectores veían también, en el texto de Schwitters, imágenes del derramamiento de sangre de los cinco años anteriores, cuando se enviaba a morir a los hombres con la misma meticulosidad que plasma la parábola de Schwitters, en la que el descuartizamiento ceremonial se realiza a petición de un rey. Mientras durante la guerra morían millones «por el rey y la patria», sus sacrificios iban acompañados de la ofuscante mezcla de eslóganes patrióticos y cancioncillas comerciales. «La cebolla» es

un digno compañero del famoso texto de Franz Kafka «En la colonia penitenciaria», publicado ese mismo año, en el que una máquina diseñada para tatuar el veredicto del jurado en la piel del acusado se ocupa de llevar a cabo una ejecución espeluznante; pero, igual que ocurrió con la gestión de la Gran Guerra, la máquina no funciona como corresponde y se convierte en instrumento de una brutalidad sin freno.

Steegemann imprimió carteles publicitarios para lanzar el libro, lo que contribuyó a aumentar la fama de *Anna Blume*. El dibujo reproducía hábilmente el cartel de una campaña electoral de aquellos días en el que se reproducían los Diez Mandamientos, pero Steegemann puso «An Anna Blume» en el espacio que ocupaban los mandatos bíblicos. Por su parte, Schwitters encargó pegatinas, unos círculos rojos con el nombre de Anna entre paréntesis, con un signo de exclamación encima y un signo de interrogación debajo, y las fue pegando como un loco allí adonde iba: escaparates, tranvías, trenes, mesas de cafés, incluso en casa de sus amigos (Hans Richter afirmaba que había perdido su apartamento de Berlín por culpa de toda esa anarquía).

Gracias a esas campañas, *Anna Blume* se convirtió en un fenómeno viral, y acabó superando a dadá. De hecho, el libro se valió de dadá como herramienta de márketing; estampadas en diagonal en la portada del libro, que era básicamente un dibujo de Schwitters, aparecen las letras d-a-d-a, en minúsculas y en un rojo brillante. En efecto, si se echa un vistazo a la tapa, se podría creer fácilmente que ése era el título. Steegemann fue el cerebro de esa artimaña, pero Schwitters no le puso pegas. El editor reconocía al instante lo que se iba a vender bien, y sabía que Berlín estaba recibiendo una dosis intensiva de algo llamado dadá, que salía en la prensa todos los días (gracias, sobre todo, a Baader, el *Oberdada)*. «¡Schwitters es el genio dadaísta de Europa!», exclamó Steegemann en los anuncios, y con el lanzamiento de *Anna Blume* organizó una promoción a escala nacional en favor de dadá.



Kurt Schwitters, portada de Anna Blume, *1919*.

Para coronar la omnipresencia de este poemario, apareció otro título, *La realidad según Anna Blume* (1920), de Christoph Spengemann, amigo de Schwitters. La intención del libro era acallar las acusaciones y rumores que apuntaban a que el autor de *Anna Blume* no estaba en sus cabales, que era un dadaísta, o las dos cosas. Según Spengemann, dadá era un acto de desesperación, pero no tenía nada que ver con el arte. Tomando ese ejemplo del

propio Schwitters, Spengemann reiteró que Merz estaba al servicio del arte.

Herwarth Walden y Sturm decidieron sacar provecho del repentino prestigio de Schwitters, un autor que era todo un lujo, y por partida doble: obras para la galería y escritos para la revista. El posfacio de *Anna Blume* se reimprimió en el número de *Der Sturm* de enero de 1920 con el título «El derecho del artista a la autodeterminación», texto en que Schwitters explica que la poesía Merz, igual que el arte Merz, aprovecha todo lo que tiene a mano.

> Utiliza como partes dadas frases completas tomadas de periódicos, vallas publicitarias, catálogos, conversaciones, etcétera, modificándolas o no. (¡Eso es terrible!) Esas partes no tienen por qué concordar con el significado, porque el significado ya no existe. (Eso también es terrible.) Tampoco existen ya elefantes, sólo quedan partes del poema. (¡Eso es espantoso!) ¿Y vosotros? (¡Dibujad empréstitos de guerra!) Decidid vosotros mismos qué es poema y qué es marco.

Aparte de eso, el texto es un agradecimiento, y también publicidad, para *Der Sturm*, «la primera revista en publicar mis mejores poemas y dar a conocer una colección de mis cuadros Merz».

Para la mayoría, *Anna Blume* y dadá salían de la misma olla. No se sabe bien qué pensaban los dadaístas de Berlín sobre lo que ocurría en Hannover, aunque la fama del libro de Schwitters sólo podía significar que debían estar atentos, y ya estaban bastante ocupados con sus representaciones, sus revistas, su arte y preparando la gran feria internacional programada para el verano de ese año (un crítico señaló, no sin malicia, que el impacto de la feria habría sido mayor si hubiera incluido obras de Schwitters y Golyscheff).

Con todo, los dadaístas guardaron las distancias. Schwitters visitó a George Grosz, que no lo dejó entrar en su estudio, insistiéndole: «Yo no soy Grosz.» (Schwitters se marchó, pero regresó unos minutos después para decirle: «Yo tampoco soy Schwitters.») Richard Huelsenbeck se tomó el caso *Anna Blume* personalmente, y concluyó la introducción del *Almanaque Dadá* con una

desaprobación explícita: «Dadá rechaza de plano obras como el famoso poemario *Anna Blume* del señor Kurt Schwitters.» Por irónico que parezca, *En Avant Dada*, de Huelsenbeck (subtitulado «La historia del dadaísmo»), lo publicó Steegemann, que tuvo la temeridad de incluir el nombre Anna Blume en el diseño de portada. Huelsenbeck no dejó de criticar a Merz hasta el final de sus días. Por su parte, gracias al éxito de Merz, Schwitters pudo permitirse mirar a dadá con cierto regocijo; no hay que olvidar que poco antes había querido formar parte del grupo berlinés. En 1920, Steegemann publicó una colección de sus litografías con el título *Die Kathedrale*, pero esta vez con la palabra *anti-Dada* en la portada.

Remontando el vuelo con las alas de Merz, Schwitters aclaró su relación con dadá en un extenso artículo autobiográfico que se publicó en enero de 1921 en *Der Ararat*, una revista que en números anteriores había apoyado las obras de Grosz. En dicho artículo, Schwitters disipó ciertas dudas distanciándose del expresionismo –e, indirectamente, de Sturm: «Hoy, la búsqueda de la expresión en una obra de arte también me parece insultante»–, y presentó a Merz como esencialmente antiprogramático. «Merz representa la liberación de todas las cadenas por el bien de la creación artística. Libertad no significa falta de contención; es el producto de una estricta disciplina artística.» De lo dicho podía inferirse que Dadá no tenía disciplina. Schwitters trató la cuestión del uso del término dadá en la portada de *Anna Blume* y señaló que la ilustración también incluía «un molino de viento, una cabeza, una locomotora que se desplazaba marcha atrás y un hombre suspendido en el aire. Eso sólo significa que en el mundo en que vive Anna Blume, donde la gente camina patas arriba, los molinos de viento giran y las locomotoras van marcha atrás, dadá también existe. Para evitar malentendidos, también puse la inscripción “antidadá” en el exterior de mi *Catedral*. Eso no quiere decir que esté en contra de dadá, sino que en este mundo también existe una corriente opuesta a dadá».

En ese artículo se pone claramente de manifiesto la genialidad de Schwitters. Sabía que Huelsenbeck había arremetido contra él en el *Almanaque Dadá*, pero, más que enfurruñarse, decidió hacer un juego de palabras distinguiendo entre *Kerndadaisten* y

Huelsendadaisten (jugando con las voces alemanas *Kern*, el hueso de una fruta, y *Hülse*, la cáscara, aquí en una evidente referencia a Huelsenbeck). Los segundos seguían la línea política; los otros eran artistas, como Hausmann y Höch, y, en consecuencia, amigos de Merz, que «sólo tiene como objetivo el arte, porque nadie puede servir a dos amos».

Schwitters reconoció que compartía el gusto de dadá por el absurdo. «Yo opongo el sentido al sinsentido. Prefiero el sinsentido, pero ésa es una cuestión exclusivamente personal. Lamento que hasta ahora no se le diera al sinsentido forma artística; por eso amo el sinsentido. Y aquí me siento obligado a mencionar el dadaísmo, que, como yo, cultiva el sinsentido.» Hay que reconocer que su explicación del sinsentido tiene sentido. Como demostraban sus poemas, collages e instalaciones, «sentido» en el campo de los objetos implica procedimientos concretos para hacer, fabricar y disponer los materiales. Todo podía entrar en una relación artística en el gran escenario Merz *(Merzbühne)*, esbozado en el texto que cierra el volumen *Anna Blume:* «Casemos, por ejemplo, al mantel de hule con la sociedad anónima para la vivienda, juntemos al limpiador de farolas con el matrimonio entre Anna Blume y el tono de concierto A.»

En esa frase podría haber estado describiendo las marcadas yuxtaposiciones que abundaban en su vida. Un amigo recordó la desconcertante mezcla de olores que impregnaban la casa de los Schwitters, combinación de la cola caliente, el engrudo casero, el yeso y la arcilla que Schwitters utilizaba para sus collages, relieves y esculturas, junto con los aromas que llegaban de la cocina y «el puro y simple olor a bebé». Los olores de animales también formaban parte de esa *mélange*, pues a Schwitters le gustaban los conejillos de Indias, que nunca faltaban en su casa. Se los puede ver discretamente en algunas fotografías, encima de los muebles o asomando de los bolsillos del artista. Schwitters, que llegó a canjear algunos soldaditos de plomo por sus queridos conejillos, comentó arrepentido: «Eso es lo que les ocurre a los grandes héroes de los libros de historia. Acaban aplastados, y uno puede canjear un montón de grandes héroes por cinco conejillos de Indias.» Los

ratones también entraban en la ecuación de las mascotas, junto con tritones, salamandras, lagartos, tortugas y, de vez en cuando, un perro. El compositor Stefan Wolpe (que puso música al poema «An Anna Blume» para una escena teatral que interpretó un cantante montado en bicicleta y vestido de payaso) recordó una actuación en la que Schwitters colocó veinte ratones en el atril antes de soltarlos y dejarlos corretear por el salón de actos.

La apariencia superficial de familia burguesa se evaporaba en cuanto los visitantes entraban en la casa. Un periodista que visitó el estudio en 1920 escribió:

> El interior no da la impresión de ser un estudio; se parece más a un taller de carpintero. Tablones, cajas de cigarros, ruedas de un cochecito de bebé para las esculturas Merz, varias herramientas de carpintería para los cuadros «clavados juntos», y todo entre pilas de periódicos, que son los materiales necesarios para las imágenes «pegadas» y los poemas de Anna Blume. Con tierno cuidado almacena interruptores rotos, corbatas estropeadas, tapas de colores de cajas de queso camembert y billetes del tranvía, y todo obtendrá un reconocimiento en futuras creaciones.

Ese hervidero revela que para Merz todo era útil: «Mi máxima aspiración es la unión de arte y no arte en la visión total del mundo de Merz.» El término que empleaba Schwitters, *Merz-Gesamtweltbild*, jugaba, en cierto modo, con la famosa concepción que se asocia con Richard Wagner y su *Gesamtkunstwerk,* la obra de arte total; pero si Wagner quiso llevar a cabo un trabajo hercúleo, característico del siglo XIX, encaminado a reunir y sintetizar múltiples formas artísticas, Schwitters iba en la otra dirección, buscando en el mundo mismo el todo inmanente. Para él, todo se reducía a poner en juego las partes en una especie de ritual de apareamiento artístico. «La pintura imitativa de antes era muy distinta del mundo que la rodeaba; era, esencialmente, una pobre imitación», escribió. «En cambio, la nueva obra de arte naturalista crece como la propia naturaleza, es decir, internamente está más relacionada con la naturaleza de lo que jamás podría estarlo una imitación.» En esa iniciativa, no podía evitar compartir una base común con dadá o, al

menos, con un dadaísta en especial, más receptivo a su obra que los demás, y ese hombre fue Raoul Hausmann.

En la velada de gala dadaísta de abril de 1918, Hausmann se encontraba leyendo su manifiesto «Nuevos materiales en la pintura» cuando de repente se apagaron las luces de la sala. Creyó que se debía a la virulencia de su texto, pero en realidad no tenía nada que ver con él. A esas alturas de la función, el público ya había recibido los latigazos de un frenesí de provocaciones acumulativas, incluido el número de Grosz con la cara pintada de negro y lanzando pelotas de fútbol a la cabeza de los presentes, y la dirección, por prudencia, decidió dar por terminado el espectáculo en mitad de la lectura de Hausmann, quien, en cualquier caso, tenía razón cuando pensaba que tenía algo radical que decir. Había atacado a los artistas atrapados en sueños de interacciones sinestéticas (como *El sonido amarillo*, de Kandinski), citando la «imbecilidad astral de emplear colores y líneas para interpretar los llamados sonidos espirituales». En dadá, por el contrario, «reconocerán ustedes su verdadero estado de ánimo» –aconsejaba–, «constelaciones milagrosas con materiales reales, alambre, vidrio, cartón, telas, en correspondencia orgánica con su fragilidad, igualmente quebradiza». Fue Schwitters quien al final interpretó el papel de maestro de esas revelaciones, y cuando Hausmann lo reconoció, se dedicaron juntos a desencadenar ese ataque matérico.

Pero antes, animados por el éxito de las representaciones dadá a lo largo de todo 1919, Hausmann, Baader y Huelsenbeck decidieron organizar una gira después del día de Año Nuevo, y los primeros meses de 1920 se presentaron en Dresde, Hamburgo, Leipzig, Karlsbad y Praga. Huelsenbeck volvió con las «plegarias fantásticas», mientras Hausmann seguía poniendo a punto su «caótica cavidad oral» con poemas sonoros que se apartaban radicalmente del modelo de Zúrich. En su opinión, «el poema se construye a sí mismo con sonidos que proceden de la laringe y las cuerdas vocales, y no conoce sintaxis alguna, sólo empieza y se detiene». Baader siguió siendo simplemente el *Oberdada*. Una vez clausurada la Feria Internacional Dadá a finales del verano, pareció

que todo se desinflaba, y Hausmann comenzó a verse con Schwitters durante los frecuentes viajes de éste a Berlín, e incluso le hizo algunas visitas en Hannover.

El primer recital público de poemas de Schwitters tuvo lugar en la Galería Sturm en mayo de 1920, donde se presentó junto con Rudolf Blümner, el brazo derecho de Walden y especialista en lecturas públicas. Es posible que «Ango Laïna», la extensa composición fonética de Blümner, también influyera en Schwitters. Blümner fue un modelo excelente para un novato como Schwitters a la hora de lanzarse a las aguas aún no exploradas de la recitación en público. El mes de febrero siguiente, colaboró en una velada antidadá en Dresde, pero las notas de prensa sugieren que aún no podía considerarse un rival para los dadaístas. Debió de ensayar mucho para que Hausmann aceptara actuar con él en Praga en septiembre de 1921. En la publicidad del acto, se invitaba al público a «oír la verdad sobre Merz y el presentismo». Fue, a decir de todos, un éxito arrollador, y tal como se ocupó de subrayar Hausmann, un éxito en el sentido convencional del término: la ovación fue sincera, no un escándalo como el que habían perpetrado los dadaístas un año antes.

El dúo había preparado con mucho cuidado un programa anunciado como «Anti-Dadá-Merz», en el que Schwitters retomaba el famoso poema «An Anna Blume» y ofrecía un divertido recitado del alfabeto de la zeta a la a. Hausmann gruñía, rugía, bramaba y bufaba sus poemas sonoros –y siguió haciéndolo, para asombro de los invitados a sus cenas, hasta el fin de sus días–, pero gran parte del programa consistía en actuaciones en tándem, azuzándose el uno al otro mientras recitaban «Cigarro», poema de una sola palabra de Schwitters, y su cuento «Revolución en Revon». Hannah Höch, que los acompañó junto con Helma Schwitters, quedó fascinada, pero temía las consecuencias, por la violencia con que Hausmann y Schwitters intentaban superarse el uno al otro con sus bramidos.

Se trataba, a todas luces, de una antítesis productiva de personalidad y estilo. «Hausmann siempre daba la impresión de albergar una hostilidad oscura y amenazadora hacia el mundo»,

recordó Hans Richter. «Sus poemas fonéticos, sumamente interesantes, parecían, cuando los recitaba, imprecaciones distorsionadas por la rabia, gritos de angustia bañados con el sudor frío de demonios atormentados.» En cambio, «Schwitters era un espíritu totalmente libre; lo gobernaba la naturaleza. Nada de rencores acumulados ni impulsos reprimidos». «Un juego con problemas serios. Eso es arte», escribió Schwitters a Hausmann cuando retomaron el contacto en 1946, resumiendo así el espíritu de Merz que defendió hasta el final de su vida. Era una aventura quijotesca, marcada por el dolor cuando Schwitters consiguió escapar de los nazis por los pelos, se exilió en Noruega y luego tuvo que huir una vez más, esta vez a Inglaterra. Solidarizándose con las duras experiencias de su viejo amigo, Hausmann le escribió: «Eres un personaje tan importante como Don Quijote.»

El viaje a Praga fue una revelación para Hausmann y Höch, porque Schwitters insistió en viajar en cuarta, en trenes locales baratos que se detenían en todos los pueblos perdidos del camino. Sólo al final pasaron a una línea regular, para que la llegada a Praga se correspondiera, al menos en apariencia, con la publicidad. A Hausmann lo asombraba la capacidad de Schwitters para seguir escribiendo durante todo el viaje, indiferente a la desgracia y la suciedad: «Había una mujer con su criatura, recién nacida, en un cochecito que apestaba a pis. Schwitters iba sentado delante de mí, sin enterarse, y escribía frases abreviadas en un cuaderno. De vez en cuando, durante ese viaje de ocho horas, me leía lo que había escrito.» En el viaje de regreso, ya había oscurecido cuando bajaron, y Höch y Hausmann fueron a buscar un lugar donde alojarse. Cuando volvieron a la estación, encontraron a Schwitters acuclillado bajo una farola, terminando un collage, sin duda con recortes que había recogido en el andén. A Hausmann no dejaba de sorprenderle la capacidad de Schwitters para distinguir grados de color bajo la capa de mugre que cubría sus tan apreciados desechos.

Todos los que se juntaban con él, no tardaban en descubrir que Schwitters siempre estaba al acecho, llenando sus bolsillos –y los de sus amigos– con sus tesoros. Pero la cosa tampoco terminaba

ahí; cuando visitaba a amigos en otras ciudades, encontraba maneras de esconder sus preciados desperdicios debajo de los muebles o en cualquier espacio libre. En el apartamento de Höch en Berlín, descubrió un largo hueco bajo el techo e hizo un pequeño boquete para esconder allí sus porquerías. Höch se quejó de que a partir de ese día no dejó de entrar en su casa una corriente de aire frío. Gran parte del carácter de Schwitters se pone de manifiesto en una carta que un amigo escribió a alguien que podría alojar al artista durante sus viajes: «Espero que sea lo bastante antidadaísta para comunicarle su visita con antelación. Es un payaso complicado; bondadoso como nadie, y los ojos le brillan como los de un niño. Pero no deje que redecore sus preciosas habitaciones al estilo Merz.» Y añadió: «No me eche la culpa a mí si ve que no lleva calcetines.»

Viajar con Schwitters podía ser un reto, no sólo por los hoteles de ínfima categoría y los trenes lentos, sino también por su equipaje. Ahorrativo como era, llevaba su frugal ración de comida junto con una cocina portátil e incluso su propia ropa de cama, para no abusar de sus anfitriones. «Soy buena compañía. Mido 1,87, llevo una vida muy sencilla, amo a dadá y soy muy buen pescador», escribió a uno de ellos, y añadió: «Dormiré en el suelo.» No mencionó el equipaje, que, por supuesto, incluía, a manera de taller portátil, tijeras, engrudo y materiales para Merz. Un estudiante de la Bauhaus que lo acompañó a la estación vio cómo una de sus maletas reventaba; todos los que esperaban el tren en el andén se quedaron pasmados al ver semejante profusión de originalidad.

Höch recordaba con cariño un viaje de Berlín a Hannover en el que Schwitters llevó sus maletas junto con varios paquetes de Herwarth Walden para una galería de Hannover. Hicieron falta varios viajes para llevar todos esos bártulos de los tranvías a la estación, pero cuando decidieron que había cosas interesantes que ver en el camino, tuvieron que acarrear el cargamento una vez más para ver las atracciones turísticas, hasta que al final terminaron en una ciudad en la que unos amigos de Schwitters daban una fiesta. Fueron a la fiesta y bailaron y bebieron durante unas horas hasta que el artista anunció de golpe: «Tenemos cinco minutos para llegar

a la estación si no queremos perder el último tren.» Contando historias como ésa hacia el final de su vida, Höch sabía que algunos se preguntarían por qué había soportado situaciones así, pero la respuesta era sencilla: con Schwitters siempre surgía una aventura. En su compañía, la vida era simplemente más intensa.

La alegría de vivir de Schwitters aparece siempre en sus cuadros Merz, que desbordan energía a pesar de que los materiales no parecen muy fiables. Todo lo desechado parece haberse remozado y estar espiando desde la obra como si animara al público a entrar y compartir la diversión, pero eso no significa que no sean grandes obras de arte en el sentido convencional. *Das Kreisen* (1919) está formado en su mayor parte por piezas circulares de metal atravesadas por un cono hecho con cordel; el fondo es de un azul sucio y marrón. Aunque el color y los materiales dicen a las claras que son «residuos sucios», consiguen sugerir muchísimas cosas, desde un muñeco de nieve hasta la rotación de esferas celestes. En su obra, un fragmento cualquiera no parece simplemente colocado ahí; parece rescatado. Cada obra Merz es un santuario, o «un Cantar de los Cantares que celebra la realidad de la vida», como dijo Werner Schmalenbach. Un trozo de madera que el mar ha arrastrado hasta la playa, de una pluma, de alambre retorcido, el ticket de un sombrero dejado en el guardarropa y un botón parecen gritar: «Mirad, yo también cuento», como si fueran conscientes del juego. A pesar del gran tamaño de muchas obras de Schwitters, pueden parecer tan íntimas y complicadas como un huevo de Fabergé.

Aunque empezó centrándose en el arte visual, Merz desdibujó los límites entre los géneros y las distinciones entre las artes. Schwitters tomó elementos del dadaísmo para decir adiós a la servidumbre al arte institucional. También se había beneficiado del entorno de *Der Sturm*, donde sus cuadros y sus poemas se publicaban en pie de igualdad. También lo ayudó la tutela de Rudolf Blümner, que lo inició en las técnicas de la dicción. En su libro *El espíritu del cubismo y las artes* (1921), Blümner escribió: «El poeta no es un escritor, sino un compositor de palabras.» En consecuencia, «la poesía es el arte de combinar palabras que se encuentran en una relación artística

mutua. La poesía es la composición con palabras. Puede, pero no tiene por qué, ser conforme a la lógica y la gramática. Lo único indispensable es la relación artística que crea ritmo». En el fondo, Blümner estaba desarrollando la máxima que el propio Schwitters había publicado en el posfacio de *Anna Blume*: «La poesía abstracta evalúa los valores contra los valores. También se puede decir: "las palabras contra las palabras".» En un poema, una palabra no está obligada a supeditarse gramaticalmente; no más que una mancha que, en una pintura, tampoco tiene por qué encajar en una paleta de colores.

Schwitters se dedicó a ampliar lo que habían hecho los dadaístas, produciendo obras que no «funcionaban» dentro del paradigma o sistema. Ese sistema imponía a la pintura o la poesía un mensaje o un estímulo emocional preestablecidos, a los que las respuestas prefabricadas se pegaban como moscas a la miel: «Qué hermoso», «muy inteligente», etcétera. Alguien que viera un dibujo de Grosz que expresaba el lado políticamente agresivo del dadaísmo berlinés, también podía reaccionar de maneras igualmente predecibles: «Eso es terrible» o «¡Hay que hacer algo!». La agresión dadaísta era reconocible, si no como arte, sí como agitación política; pero Schwitters, al considerarse a sí mismo un artista, operaba en el campo del experimento sensorial, más allá de los artistas convencionales y de dadá. Eso fue lo que atrajo a Raoul Hausmann, a quien también le preocupaba la idea de que la conciencia humana está por lo general limitada a un estrecho repertorio de percepciones rutinarias, y que las artes en general eran culpables de reforzar los tópicos culturales.

Un ensayo publicado en 1917 por el teórico ruso Víktor Shklovski introdujo el influyente concepto de distanciamiento o separación *(ostranenie)*. Según Shklovski, la familiaridad es práctica, pero tiene un coste. Las percepciones se convierten en hábito, y el propósito del arte es desacelerar u obstruir la percepción y volver a despertar los sentidos con todo su potencial de percepción. El lenguaje de la poesía debería ser «difícil, rugoso, obstaculizador». Del mismo modo, un cuadro no debía ofrecer la imagen digerible, sino despertar y estimular la facultad visual. Mejor entrecerrar los ojos y

dudar que reconocer y hacer una marca mental en una lista de las cosas que tenemos que hacer: ya he ido, solucionado.

Schwitters insistía en ese punto cuando sostenía que el arte convencional imitaba al mundo, mientras que Merz ofrecía pedazos del mundo propiamente dicho. Cuando dijo que aspiraba a crear el mundo total, simplemente enarbolaba una bandera de dadá para fundar una nación con un solo habitante en la que todo el mundo era bien recibido. Él daba la bienvenida al mundo..., aun con todos sus desechos y sus crueldades.

La capacidad de Schwitters para hacer mucho con poco se demostró claramente durante el viaje de regreso desde Praga. Hausmann había presentado su *pièce de résistance*, una vocalización derivada de una muestra de tipos de imprenta: «fmsbwtözäu». Fascinado, Schwitters jugueteó con esos sonidos durante todo el trayecto; al principio, Hausmann se divirtió, pero empezó a hartarse cuando comprobó que su amigo no estaba dispuesto a dejarlo. Se detuvieron a ver una famosa cascada y Schwitters se puso a repetir las letras, y «no paró en todo el día hasta que vimos esa maravilla de la hidráulica», pero después volvió a empezar. «Fue un poco demasiado.»

Lo que Hausmann oyó ese día de 1921 fueron los primeros movimientos de la *Ursonate* («Sonata primigenia», también llamada *Sonate in Urlauten*, «Sonata en sonidos primigenios»), a cuyo perfeccionamiento Schwitters dedicó gran parte de esa década. La interpretación dura unos cuarenta minutos. Es un auténtico elixir para la voz, pues la partitura de Schwitters es tan exacta que resulta difícil equivocarse, siempre y cuando el intérprete sepa pronunciar las letras del alfabeto alemán (y arrastrar las erres). Hay una grabación de la interpretación de Schwitters, y otros artistas la han grabado o interpretado en años recientes, incluido el poeta canadiense Christian Bök, que se enorgullece de haber reducido la duración a diez minutos. Arp, que trabó rápidamente amistad con Schwitters, recuerda haberlo visto ensayar la sonata durante sus vacaciones. «Oía a Schwitters todas las mañanas, sentado en la copa de un viejo pino, en la playa, donde practicaba esa sonata hecha sólo con sonidos. Schwitters bufaba, silbaba, piaba, hacía

gorgoritos, zureaba y deletreaba.» Pero eso era algo más que un hombre que competía con las aves en la copa de un árbol. «Los sonidos que emitía eran sobrehumanos, seductores, parecían de sirena; podrían haber sido la base de una nueva teoría, como el sistema dodecafónico.» Al margen de la originalidad, la composición podía poner a prueba la paciencia de cualquiera, como descubrió Hannah Höch durante una caminata por el bosque, cuando, en lugar de la conversación sobre arte que habría deseado tener, Schwitters no dejó de recitar su extraña y breve «novela», titulada *Auguste Bolte*, y volvió a la carga inmediatamente después de terminar al cabo de tres horas.

La primera interpretación pública de la *Ursonate* tuvo lugar en febrero de 1925 en Potsdam, en una casa particular y ante un grupo muy peculiar de miembros de la alta sociedad. Hans Richter, que asistió, recordó así la ocasión:

> Schwitters, de pie en el podio, con su casi metro noventa de estatura, comenzó a recitar la sonata, con bufidos, rugidos y graznidos, ante un público que no tenía ninguna experiencia en las tendencias modernas. Al principio, los asistentes se quedaron completamente desconcertados, pero al cabo de unos minutos esa impresión empezó a disiparse. Pasaron cinco minutos en que nadie protestó por respeto a la dueña de la casa, la señora Kiepenhauer, pero esa contención sólo sirvió para aumentar la tensión interior. Observé, encantado, a dos generales que tenía delante y que apretaban los labios como si ya no pudieran contener la risa. Las caras de esos militares, encima de esos cuellos rígidos, primero se pusieron rojas, luego ligeramente azuladas. Hasta que perdieron el control. Empezaron a reír a carcajadas, y todo el público, liberado de la presión que se había ido acumulando en su interior, estalló en una orgía de risas. Las dignas ancianas presentes, los circunspectos generales, reían como histéricos, apenas podían respirar, se daban palmadas en los muslos, se ahogaban.

Richter cuenta que, después, «esos mismos generales, las mismas damas ricas que antes habían llegado a llorar de risa, se acercaron de repente a Schwitters, otra vez con lágrimas en los ojos, tartamudeando casi sus muestras de admiración y gratitud. Algo se había abierto dentro de ellos, algo que nunca habrían esperado sentir: una alegría inmensa».

Como demostró la *Ursonate*, cualquiera podía contagiarse del júbilo de un temperamento que exploraba el material más rudimentario, fueran las vocales en la boca o los desechos urbanos que pegaba en una superficie para convertirlos en obras de arte. El desinhibido impulso creativo de Schwitters era irresistible. Su arte no distinguía entre partes y todos, entre lo precioso y lo despreciable. Merz se apoderaba del mundo y lo abría a los espectadores, invitándolos a reconocer lo maravilloso. Encarnaba la condición que había descrito Walt Whitman en «Canto a mí mismo»: «Descubro que he incorporado gneis, carbón, tupidos musgos, frutos, granos, raíces, y que todo mi cuerpo está cubierto de cuadrúpedos y pájaros.» Lo que los generales hastiados experimentaron en Potsdam, por cortesía de Schwitters, fue nada menos que una exaltación comparable a la de Whitman: «¡Quitad las cerraduras de las puertas! / ¡Arrancad las puertas mismas de sus jambas!»

El Merz de Schwitters tenía una ventaja sobre dadá, pues todo pertenecía al creador; no había un movimiento ni otros conspiradores con quienes discutir por los fines y los medios, y tampoco contenciosos sobre el futuro de dadá.

Los dadaístas de Berlín, por el contrario, no tuvieron tanta suerte. Obligados a colaborar en las publicaciones y las presentaciones públicas, se fueron sintiendo cada vez más enfrentados entre sí. En efecto, después del cierre de la Dada-Messe (julio de 1920), en Berlín ya no se organizaron más actividades.

Después de la clausura de la feria, durante un breve momento pareció que dadá podía tener un futuro en los Estados Unidos; de hecho, ya tenía una historia allí, y la mecenas norteamericana Katherine Dreier constató personalmente, cuando visitó la feria, las posibilidades de trasladar dadá a su país. Así pues, dispuso que se enviara a Nueva York una parte considerable de las obras expuestas para montar una segunda parte de la exposición en Société Anonyme, una organización que había fundado poco antes junto con Marcel Duchamp.

Esa muestra nunca se inauguró, supuestamente porque se hundió el transatlántico que llevaba las obras (al menos eso afirmó Wieland

Herzfelde hacia el final de su vida). No obstante, Société Anonyme sí consiguió organizar una exposición de la obra de Schwitters. Tras haber visto a Duchamp y Francis Picabia en acción en París, Dreier reconoció en Schwitters un espíritu comparable cuando vio su obra en Hannover.

No obstante, cabe recordar que la exposición de Schwitters no fue la primera incursión de dadá en la Gran Manzana. A su manera, Nueva York tuvo una temporada dadaísta paralelamente al dadá de Zúrich, aunque tuvieron que pasar años hasta que la noticia cruzó el Atlántico.

En 1910, cuando, desde el buque que lo llevaba a Nueva York, vislumbró la icónica silueta de Manhattan, Sigmund Freud confió a su aliado profesional y compañero de travesía Carl Jung: «No saben que les traemos la peste.» La peste era el psicoanálisis, y a la llegada de ese virus le siguió, pocos años después, el «microbio virgen» de dadá; pero entre los dos desembarcos apareció en las calles de Manhattan un virus más local.

Dadá en Nueva York es, en gran parte, la historia de un paralelo fantasma, dadá antes de dadá, formada por la sucesión de llegadas y partidas de dos artistas franceses, Francis Picabia y Marcel Duchamp, que aún no sabían nada de la existencia del dadaísmo. A fin de cuentas, tendrían que esperar que se inventara. Mientras tanto, se entregaron a una combustión cultural que acababa de despertar, y en la que, como chispas, encendieron el motor vital.

6. CHISPAS

El atractivo joven francés que llegó a Nueva York el 15 de junio de 1915 a bordo del *Rochambeau* era, en todos los aspectos, el polo opuesto de los inmigrantes de las décadas anteriores, que habían pasado por Ellis Island dispuestos a iniciar una nueva vida en la que tocaba trabajar duro. En cambio, de ese joven podría decirse que era un indolente; aunque tenía talento y algunos logros a sus espaldas, algo en su carácter se resistía a hacer carrera, concretamente, una carrera artística. Era artista, y, dado su entorno familiar, es posible que eso fuese parte del problema. Tenía dos hermanos mayores con una trayectoria artística consolidada a los que adoraba. Además, a su alrededor tenía un grupo de colegas de mentalidad afín y actitud desafiante, comprometidos con la nueva estética asociada al cubismo.

El joven Marcel Duchamp, que había asistido a las primeras reuniones de los cubistas, admiraba la convicción con la que sus hermanos, Raymond Duchamp-Villon y Jacques Villon (los dos se habían cambiado el nombre en cuanto decidieron dedicarse al arte), perseguían sus objetivos. En un plano más profundo, Duchamp debió de sentir (e incluso antes de que Suzanne, su hermana menor, se sumara a las filas de Raymond y Jacques) que un artista más en la familia podía ser demasiado. Así pues, no tardó en disiparse cualquier inclinación que tuviera a hacer frente a la rueda de la moda, en movimiento constante, y a unas tendencias estéticas que subían como la espuma.

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, Duchamp se mostró indiferente a la euforia patriótica, y, siendo su hastío casi un síntoma físico, los médicos militares lo declararon no apto para el servicio. En los meses posteriores a las primeras oleadas de movilizaciones, mientras el frenesí bélico seguía aumentando, Duchamp, que para la mayoría era un flojo que sólo quería escaquearse, sufrió reiterados acosos en las calles de París. A fin de cuentas, era joven,

delgado y parecía estar en forma. En 1915, cansado de esas miradas acusadoras, y con tantos amigos artistas de su círculo combatiendo en el frente, decidió abandonarlo todo y pensó que Nueva York podía ser un refugio adecuado. Como le dijo con insistencia a un amigo, no se iba a Nueva York, se iba de París. Esa manera concienzuda de establecer distinciones se convirtió en una característica de su nueva vida en los Estados Unidos.

Cuando su barco entraba en el puerto, Duchamp, inquieto por un calor tan intenso que creyó que algo podía estar incendiándose no lejos de allí, ni se imaginaba que llegaba a una ciudad donde dos años antes ya había alcanzado la condición de famoso. Cuando desembarcó, le complació ver que lo recibía, y a lo grande, su viejo amigo norteamericano Walter Pach, que ya se había ocupado de encontrarle alojamiento en casa de Walter y Louise Arensberg. Pach lo llevó directamente del muelle al apartamento de los Arensberg, un matrimonio de mecenas acaudalados que se habían mudado de Boston a Nueva York poco antes de que llegara Duchamp. La casa de los Arensberg no tardó en ser el centro de una vanguardia internacional en alza, y el recién llegado de París fue su eje.

Desde nuestra posición privilegiada, en los días de la mensajería instantánea y ubicua, es difícil comprender una época en que un acontecimiento cultural sísmico que se producía en los Estados Unidos ni siquiera aparecía en la contra de los periódicos europeos; pero eso fue lo que ocurrió cuando el legendario Armory Show de 1913 alborotó las plumas (o, mejor dicho, saqueó el gallinero) de la cultura norteamericana.

Cuando la muestra se trasladó de Nueva York a Boston y Chicago, *Desnudo bajando una escalera*, obra de un artista francés prácticamente desconocido llamado Duchamp, ocupó los titulares de las desconcertadas reacciones de la prensa, y tuvo que aguantar más burlas de las que quizá merecía. El *nude* («desnudo») se convirtió en «Comida *(food)* bajando una escalera», en «El rudo *(rude)* bajando una escalera (Hora punta en el metro)», en «Cazador bajando una escalera con su perro», en «Aviador bajando de un avión» y «Retrato de una dama subiendo –no bajando– una escalera»..., ridiculizaciones todas del tema de Duchamp, aunque la

que más perduró fue una caracterización del cuadro como explosión en una fábrica de tejas (dando lugar a su propia variante: «Salida del sol en un aserradero»). Un ilustrador de la revista *Life* echó mano del béisbol y lo llamó «Un *home run* futurista». El *Desnudo bajando una escalera* llevó incluso a L. Frank Baum a crear el personaje de Woozy en *The Patchwork Girl of Oz* («La chica de retazos de Oz»; 1913). El lema de Woozy: «Siempre cumplo mi palabra; para mí es un orgullo ser cuadrada.» La fama del cuadro creció gracias a una reproducción en forma de postal que se vendió en la exposición.

El *Desnudo*, junto con otras tres obras de Duchamp, había sido seleccionado por los organizadores cuando recorrieron Europa con la intención de llevarse todo lo que pudiera servir para la muestra que estaban planeando. Los norteamericanos que fueron al Armory Show no se imaginaban lo que les esperaba, y lo mismo podría decirse de quienes lo organizaron. En 1912, cuando Walt Kuhn visitó, el día mismo en que se clausuraba, la exposición Sonderbund (en Colonia, con 125 obras de Van Gogh, 25 de Gauguin, 26 de Cézanne y 16 de Picasso), vio por primera vez el rumbo nuevo y radical que había tomado la pintura europea en los últimos años. En las semanas siguientes, sus frenéticas visitas a Múnich, Berlín, La Haya y, por último, París le confirmaron lo difundidas que estaban esas tendencias. Si los organizadores realmente querían presentar arte moderno a una Norteamérica moderna, tenían que incluir las obras expresionistas, futuristas, fauvistas y cubistas. El Armory Show se concibió como escaparate para artistas norteamericanos, pero las obras locales quedaron eclipsadas por las europeas, una «peste» tan potente como la de Freud y mucho más inmediata en cuanto a su impacto.

El Armory Show (febrero-marzo de 1913) fue una exposición espectacular, con más de mil obras de trescientos artistas, apretujadas en dieciocho salas separadas por tela de arpillera en el cavernoso arsenal del 69.º Regimiento de Infantería, sito en Lexington Avenue, en pleno centro de Manhattan. Vista la magnitud de la muestra, no ha de extrañarnos que el boca a boca y las notas de prensa fomentaran las expectativas de quienes visitaron esa

«cámara de los horrores» –carnaza de sobra para los humoristas que con mucho gusto asimilaron las innovaciones de esos «chifladistas», «imbecilistas», «patasarribistas» y más cosas por el estilo, como los satirizaron en el *New York American*–. El grueso de los visitantes lo formó un público típicamente norteamericano, ávido de emociones fuertes, y las largas colas continuaron cuando la muestra se inauguró en Chicago, donde la contribución de artistas estadounidenses fue muy inferior. Cuando el Armory Show llegó finalmente a Boston, ya no quedaban obras de nativos, debido, en apariencia, a la falta de espacio, pero, de hecho, la ausencia de artistas del país confirmó que lo que llamaba la atención era el ataque de los modernos europeos. En los centenares de viñetas que se publicaron, la obra de los europeos –Duchamp, Picabia, Matisse, Brancusi y otros– fue invariablemente objeto del ridículo.

También se organizó una contraexposición, una parodia del Armory Show, auspiciada por la Academia de Artes Mal Aplicadas (Academy of Misapplied Arts, un nombre delicioso, y patrocinada por Lighthouse for the Blind, el «Faro para los Ciegos»), en la que se exhibió un «Transformador neurasténico Picabia», obra del humorista Gelett Burgess, famoso por su vaca púrpura y por haber acuñado el término *blurb,* la elogiosa nota publicitaria de las solapas de los libros. Burgess añadió el nombre de Picabia a un artilugio que ya estaba diseñando y del que se había visto un esbozo en la revista literaria *The Bookman* (1912), donde se lo calificó de aparato concebido para «la eliminación del pensamiento en todas sus formas» y para estimular «el absurdo en tres dimensiones». (Aunque Picabia aún no tenía síntomas, sí se trató por neurastenia durante su estancia en Nueva York en 1915.) En *Burgess Unabridged*, su parodia de diccionario, Burgess acuñó el vocablo *diabob* para designar un «objeto del arte amateur», con la forma adjetivada *diabobical*, con el significado «feo aunque pretenda ser bonito». En una pulla dirigida al Armory Show, Burgess escribió:

> ¡Pero vaya, esos *diabobs* quizá
> sean muy poco más estrafalarios
> que los cuadros de esos cubistas

o futuristas, hoy!

En retrospectiva, es fácil compadecerse de esos pobres infelices de aquellos días que, muy seguros de sí mismos, se ensañaban con unas obras de arte que poco después revolucionarían la cultura moderna. Por ejemplo, Kenyon Cox, un artista hoy olvidado al que en 1913 se citaba con frecuencia como autoridad en la materia. Cuando un periodista del *New York Times* le pidió que opinara sobre las tendencias modernas, Cox declaró solemnemente –apoyándose en «toda una vida dedicada al estudio y la crítica del arte, y en la creencia de que la pintura significa algo»– que el posimpresionismo no era más que «la deificación del capricho», perpetrada por unos hombres que eran «víctimas de la autosugestión» o «charlatanes que se burlan del público». Cox, como otros entendidos que aspiraban a ilustrar al público, pensaba que el charlatán supremo era Henri Matisse, y afirmaba que para Matisse y los cubistas y futuristas (a pesar de que éstos se negaron a participar como grupo en el Armory Show) dedicarse al arte ya no era «una cuestión de fanatismo sincero. Esos hombres se aprovechan del moderno motor de la publicidad y están rentabilizando la locura». Por irónico que parezca, fue precisamente gracias a ese motor que las opiniones de Cox circularon, y nada menos que en un folleto que se vendió en el Armory Show de Chicago. La organización patrocinadora, la Asociación de Pintores y Escultores Americanos, publicó varios panfletos y postales para venderlos en el lugar donde se celebró la muestra, y tras la exposición de Nueva York preparó uno titulado *For and Against* («A favor y en contra»), que, fiel a su título, concede igual peso a ambos lados del debate.

La postura de Cox parece relativamente tibia si se la compara con la de Frank Jewett Mather Jr., cuyo artículo «Old and New Art» («Arte viejo y nuevo») se reimprimió en *The Nation*. Mather compartía la preocupación general por «las pesadillas irresponsables de Matisse» y definía el nuevo arte como «esencialmente epiléptico». Después de asimilar lo que había visto en la exposición, sugirió que se parecía a lo que sentimos «cuando entramos por primera vez en un manicomio» y reconocemos que los

«internos pueden muy bien parecernos más fascinantes que las personas con las que convivimos a diario, ya en casa, ya en la oficina», igual que «una sufragista recalcitrante es más fascinante que una dama». Respecto de las obras de Picasso, Picabia y Duchamp, Mather no aclaraba si eran «una patraña inteligente o un acto de pedantería sin trascendencia».

Sin embargo, todos los que opinaron, incluso el más injurioso, coincidieron en un punto, a saber, que los organizadores habían prestado un gran servicio reuniendo pruebas tan irrefutables del movimiento artístico moderno y presentándolas en un espíritu de neutralidad que permitía que el público decidiera por sí mismo. Y sí que decidió, generalmente en la línea que apuntó un crítico anónimo del *Chicago Evening Post*: «Hasta el último mono ha clavado su bandera en lo alto del mástil, dictándose a sí mismo sus propias órdenes de navegación antes de lanzarse a alta mar y hacer exactamente lo que se le antojaba.» En los pasillos del Armory Show, el público descubrió el equivalente estético del icónico pistolero americano, y se quedó igualmente fascinado. Es posible que les pareciera tan alarmante como al crítico del *Chicago Evening Post*, pero semejante audacia artística los dejó boquiabiertos.

Los visitantes que capearon ese temporal visual y no desaprobaron sin más el arte moderno, tendieron a considerar la experiencia una lección o una medicina necesaria aun cuando fuese difícil de tragar. «Tenemos anemia y necesitamos un medicamento fuerte, y nos haría bien tomarlo sin patalear ni hacer muecas», escribió Harriet Monroe, directora de la revista *Poetry*. Hutchins Hapgood, un bohemio de Greenwich Village, dijo a los lectores del *New York Globe:* «Nos ayuda a vivir de un modo menos austero.» Ésa fue también la experiencia del abogado y coleccionista de arte John Quinn: «Cuando uno sale de esta exposición, ve las luces que iluminan de arriba abajo los altos edificios y contempla las sombras que proyectan, y siente que los cuadros que ha visto dentro tienen, al fin y al cabo, alguna relación con la vida, el color, el ritmo y el movimiento que se ven fuera.» Lo que a Quinn le pareció saludable fue lo que el público refinado –con su creencia en que el arte era una flor de invernadero muy alejada de las turbulencias de la calle–

consideró más censurable. Es imposible imaginar, pues, un entorno más maduro para recibir el ataque de dadá.

Interesada por esa llegada masiva de arte moderno europeo, la prensa acudió en tropel a recibir a uno de esos bucaneros cuando desembarcó en el puerto de Nueva York el 20 de enero de 1913. El artista –un francés que llegó dos años antes que Duchampapareció en la primera plana del *New York Times* el 16 de febrero de ese año: «Picabia, un rebelde del arte», calificado hiperbólicamente de «capitán de todos esos piratas del arte». Pero éste era un bucanero cortés y solícito: «Es en América donde creo que las teorías del Arte Nuevo arraigarán con más tenacidad», dijo Picabia. «He venido a pedir al pueblo norteamericano que acepte el Nuevo Movimiento artístico con el mismo espíritu con que ha aceptado movimientos políticos que en un primer momento rechazó, pero que, por su firme amor a la libertad de expresión en el lenguaje en casi cualquier ámbito, siempre ha sabido acoger con la mente abierta.» Apenas un día después de la inauguración del Armory Show, una exposición que la mayoría aún no había visto, Picabia aseguró que la gente acabaría aceptando el arte moderno.

Lo que Picabia no tardó en descubrir, como reafirmaron casi todos los exiliados europeos de la guerra que se avecinaba, fue que la fuerza de la modernidad que se concentraba en la ciudad de Nueva York aventajaba a cualquier otra cosa que se hiciera en la esfera del arte. Amy Lowell, que se consideraba a sí misma un modelo en la moderna causa del imaginismo, decidió que «las cosas más nacionales que tenemos son los rascacielos, el agua helada y la Nueva Poesía». Lowell tenía un vínculo sentimental con la poesía, pero desde la perspectiva de Picabia, un rascacielos como el edificio Woolworth era una reprensión permanente a la timidez artística. Pronto aparecería Marcel Duchamp con la estrafalaria idea de firmar el edificio (que entonces era el más alto del mundo) y declarar que era uno de sus *ready-mades*; pero, como no se le ocurrió ningún título apropiado, el Woolworth nunca llegó a ser el *readymade* más grande del mundo.

Rodeado de privilegios y riqueza desde la cuna, Picabia, por muy

refinados que fueran sus modales e impecables sus trajes, se comportaba como si fuera inmune a las normas sociales. Digna de mención a este respecto es su segunda visita a Nueva York, en un momento en que se suponía que estaba desempeñando una misión militar en Cuba. Aprovechándose del itinerario del barco, desembarcó para ver a sus viejos amigos; en la ciudad lo esperaba un círculo agradable del que ya no pudo alejarse.



Francis Picabia, fotografiado por Man Ray, 1922.

Durante el Armory Show, a Picabia lo trataron al instante, aunque con cautela, como a un gran y auténtico artista francés con muchas ganas de sumarse a una causa, concretamente la del arte moderno. No tardó en trabar amistad con Alfred Stieglitz, que abogaba por el reconocimiento de la fotografía como arte de pleno derecho; director de *Camera Work*, Stieglitz era el propietario de la Galería 291, donde, tras el cierre del Armory Show, organizó una exposición de

obras de Picabia. La declaración de Picabia para el catálogo (reimpresa en el ya citado folleto *For and Against)* no es especialmente revolucionaria. Sugería, con ánimo de ser útil, que el público no debía buscar en sus cuadros material «fotográfico», pues su trabajo obedecía a una «concepción cualitativa de la realidad» a la que se subordinaban los fenómenos ópticos, y reconocía que el resultado se aproximaba a la abstracción, un término que entonces apenas se oía relacionado con el arte.

Junto con Vasili Kandinski y el pintor checo František Kupka, Picabia fue uno de los primeros en dar el salto a la abstracción; para los tres, la analogía con que operaban era la música, un tema que Kandinski ya había tratado el año anterior en su libro *De lo espiritual en el arte.* Un modo de replicar a los que afirmaban no ver desnudo alguno en *Desnudo bajando una escalera*, era preguntar: ¿Dónde está la luna en la *Sonata del claro de luna*? Incluso antes de adentrarse en la madriguera de la abstracción, los críticos habían descubierto en la obra de Picabia una «emoción musical». Charles Caffin, al hablar de las aportaciones del francés al Armory Show, lo vio «emulando a los músicos cuando manipula las notas de la octava, comienza con un puñado de formas, coloreadas según la clave de la impresión que desea crear, y las combina y vuelve a combinarlas en una variedad de relaciones hasta que consigue una composición armónica». Caffin seguía una senda muy trillada, identificada en 1877 por el esteta inglés Walter Pater cuando observó que todas las artes aspiraban a alcanzar la condición de música.

En 1905, Kupka escribió a un amigo: «Yo sólo pinto la idea, la síntesis; las cuerdas, si quieres.» Le gustaba firmar sus cartas como «compositor de sinfonías en color», pero su búsqueda de una música visual no se zambulló en la abstracción hasta 1913. «Sigo avanzando a tientas en la oscuridad», escribió, «pero creo que podré encontrar algo entre la vista y el oído, y componer una fuga en colores.» A esas alturas, Roger Fry ya decía que la obra de Kandinski era «pura música visual». «Esta nueva forma de expresión en la pintura es “la objetividad de una subjetividad”», afirmó Picabia en su escrito para la Galería 291, y añadió:

«Podemos conseguir que nos entiendan mejor comparándola con la música.»

Picabia se inspiró en esa comparación cuando lo entrevistó la prensa neoyorquina. A un periodista de *World Magazine* le habló de «una canción de colores»: «Me limito a equilibrar en color o tonos de sombra las sensaciones que esos objetos me producen. Son como los motivos de la música sinfónica.» Y en el *New York American* fue un poco más lejos: «Improviso mi pintura igual que un músico improvisa su música.» La mayor parte de las críticas de la prensa citaban a Picabia *in extenso*, pues había desembarcado parloteando tan panchamente en inglés, una lengua que nunca había estudiado. El periodista del *New York Tribune* no citó a Picabia, pero asimiló su lección reiterando que «igual que la música sólo es una cuestión de sonidos, la pintura es una cuestión de forma y color»; y, añadiendo una analogía a manera de condimento, dijo: «Fue Bill Nye quien, en uno de sus comentarios más brillantes, dijo que lo más extraño de la música clásica radica en ser muchísimo mejor de lo que suena. Del mismo modo, los no iniciados pueden decir que el poscubismo del señor Picabia se "oye" mejor de lo que se ve.»

En 1913, Picabia pintó dos grandes lienzos en Nueva York y los definió como «recuerdos de América, evocaciones que, opuestas sutilmente como armonías musicales, se convierten en representaciones de una idea, de una nostalgia, de una impresión fugaz». Su empeño en pictorializar la música se afianzó cuando se casó con Gabrielle Buffet, una música diplomada que había estudiado con celebridades como los compositores franceses Gabriel Fauré y Vincent d'Indy y el italiano Ferrucio Busoni. Como señaló el periodista de *Tribune,* Buffet aportó a la causa de su marido, y del arte moderno en general, un vocabulario técnico «increíblemente extenso [...] en un inglés y un alemán de una fluidez excepcional».

La solidez de ese reportaje de 1913 sugiere que Picabia sabía tener paciencia y que también era complaciente cuando trataba con representantes de la prensa. Aparte de la analogía musical, siempre afirmaba que la fotografía, con su exactitud a la hora de registrar los objetos, había liberado al arte de sus viejas obligaciones miméticas.

El arte del pasado debía conservarse en los museos como punto de referencia; según Picabia, esas obras eran, «para nosotros, lo mismo que el alfabeto para un niño». El objetivo consistía en avanzar del simple deletreo a las complejidades de la expresión –la gramática y la sintaxis–. Así pues, el espectador no debía explorar la superficie de la pintura buscando formas reconocibles. «¿Pinté el edificio Flatiron o el Woolworth cuando pinté mis impresiones de los fabulosos rascacielos de vuestra gran ciudad? No, lo que os ofrecí fue el vértigo del movimiento ascendente, lo que sintieron los que intentaron construir la Torre de Babel.» Picabia buscaba «el hecho mental» o «emotivo», identificado precisamente como lo que la fotografía no puede revelar. «Crear una pintura sin ninguna clase de modelo, eso es lo que yo llamo arte.»

A los periodistas les interesaba mucho saber de qué manera su ciudad afectaba a la pintura de Picabia, y el artista fomentaba ese interés señalándoles que ya habitaban en algo que podía definirse como entorno urbano posimpresionista. «Vosotros los neoyorquinos podéis entenderme fácilmente, igual que podéis entender a esos otros pintores que son colegas míos. Vuestra Nueva York es la ciudad cubista, futurista; con su arquitectura, su vida, su espíritu, Nueva York es la expresión del pensamiento moderno. Vosotros os habéis saltado las viejas escuelas y sois futuristas por el lenguaje, la acción y el pensamiento.» En el *New York Herald*, bajo un titular racista («Mr. Picabia Paints "Coon Songs"»: «El señor Picabia pinta "canciones de negros"»; y *coon* es uno de los términos más ofensivos para llamar a la gente de color) se informó de que Picabia se había inspirado en dos *«coon songs»* que había oído tocar en un restaurante. Al día siguiente, el artista presentó dos cuadros titulados *Negro Song*. Al artista norteamericano Jo Davidson le preguntaron, en el lenguaje viciado de la época: «¿Cree que va a enseñarnos a los *coons?»* En absoluto, respondió, «lo que nos muestra es un grandioso lío de pegotes de color, curvos y de un púrpura profundo y marrón».

En abril de 1913, cuando el matrimonio Picabia se marchó después del Armory Show, Stieglitz escribió a un amigo que «fueron las oportunidades más honestas que he encontrado jamás en toda

mi carrera. Eran absolutamente puros. A eso hay que sumarle su inteligencia maravillosa, que los convertía en una fuente inagotable de placer». Picabia y su mujer dejaron encendida una luz que seguía brillando cuando Picabia regresó en 1915, tras abandonar su misión militar para entregarse a una vida disoluta que sólo podía permitirse alguien con su fortuna y su temperamento. Naturalmente, al círculo de Stieglitz le encantó verlo otra vez en Nueva York. La Galería 291, más que una sala comercial, era el auditorio privado de Stieglitz, y por ese motivo su socio, Marius de Zayas, estaba ocupándose de abrir otra sala como alternativa más rentable, y en la primera exposición de la Modern Gallery se vieron obras de Picasso, Braque y Picabia.

Picabia ya había aparecido en una breve semblanza en *Vanity Fair* de diciembre de ese año, podría decirse que como complemento a la de Duchamp, publicada en septiembre. «¡Marcel Duchamp ha llegado a Nueva York!», anunciaba, casi sin aliento, un periodista anónimo, y la foto del artista (con pajarita de lunares) lo hacía parecer diez años menor, aunque ya tenía veintiocho años. En cambio, Picabia parece totalmente relajado para Stieglitz, y mira a la cámara como si le dedicara exactamente treinta segundos de su ajetreada vida; pero, en lugar de hablar de sus inclinaciones libertinas, el texto trata sobre su interesado papel protagonista, y señala que podrían volver a llamarlo a filas en cualquier momento. (Lo que en su vida más se pareció a un combate se produjo unos años más tarde, cuando el marido de una mujer con la que tenía una aventura lo persiguió con una pistola.) El artículo exponía con más precisión las vicisitudes de su producción artística, desde su pasado de salón («Un académico muy modernizado», reza el subtítulo) hasta la etapa en la que «intenté hacer una pintura que viviera por sus propios medios, como la música» y las creaciones mecanomorfas en las que trabajaba en esos días: «A Picabia le gusta pintar el interior de un automóvil y llamarlo retrato.» El 24 de octubre apareció citado en el *New York Tribune* en relación con esa nueva tendencia. «Casi inmediatamente después de llegar a los Estados Unidos», decía Picabia, «tuve la revelación de que el genio

del mundo moderno está en las máquinas, y que, por medio de ellas, el arte debería encontrar una expresión más intensa.»

Con esa propuesta al periodista del *Tribune*, en el sentido de que la pintura podía aprovechar el inmenso nuevo universo de las máquinas, tan omnipresentes en los Estados Unidos, Picabia empezó a transitar, sin saberlo, por una senda que impactó directamente en dadá. No obstante, sus intereses y estímulos seguían siendo estrictamente locales, y cada vez más absorbentes, sobre todo después de volver a encontrarse, y de manera tan vertiginosa, con Marcel Duchamp, su viejo amigo de París.

La extendida idea de que Duchamp fue un gran genio que supuestamente abandonó el arte para jugar al ajedrez circulaba en una fecha tan temprana como 1924, cuando en *Entr'acte,* película de René Clair, apareció jugando una partida con Man Ray en una azotea de París; pero cuando llegó a Nueva York su relación con el arte ya podía calificarse de endeble. Sin embargo, se zambulló de cabeza, igual que dadá, en la improvisación, en lo imprevisible, sin dejar escapar esos momentos cuando llegaban. Y hubo muchísimos momentos.

Además, estaba Picabia, agitador cultural como ninguno. Los dos hombres compartían un nihilismo profundo, infatigable e ingenioso. Si otras personas podían disentir cortésmente empezando una frase con «Sí, pero...», la respuesta de Picabia era «No, porque...». Y eso fascinaba a Duchamp; debió de ser como mirarse en un espejo y ver otra cara en lugar de la suya. Siempre reconoció que su amigo le había permitido tener una amplia gama de nuevas experiencias en 1911-1912, una época en la que Picabia fumaba opio todas las noches (Duchamp se abstenía). «Un viento peligroso y tentador de sublime nihilismo / nos perseguía con una euforia prodigiosa», escribió Picabia en un poema titulado «Ciudad mágica», en el que recordó esos «años de genio» marcados por «pasiones estériles» como el opio, el whisky y esa nueva moda llamada tango.

Picabia y Duchamp habían sellado su amistad antes de la guerra, durante un viaje en coche con el poeta Guillaume Apollinaire (Picabia tuvo muchísimos automóviles a lo largo de su vida).

«Apollinaire solía apuntarse a esas incursiones en la desmoralización, que también implicaban adentrarse en la esfera de las agudezas y las payasadas», contó Buffet, la mujer de Picabia. De visita en la casa familiar de Buffet en el Jura, cerca de la frontera suiza, los viajeros cruzaron pirotecnia verbal que Picabia y Apollinaire llevaron al paroxismo. En esa ocasión, el poeta leyó primero su extenso poema «Zona», que luego sería el primero de *Alcoholes*. Poco después, quitó del manuscrito todos los signos de puntuación antes de enviarlo a la prensa.

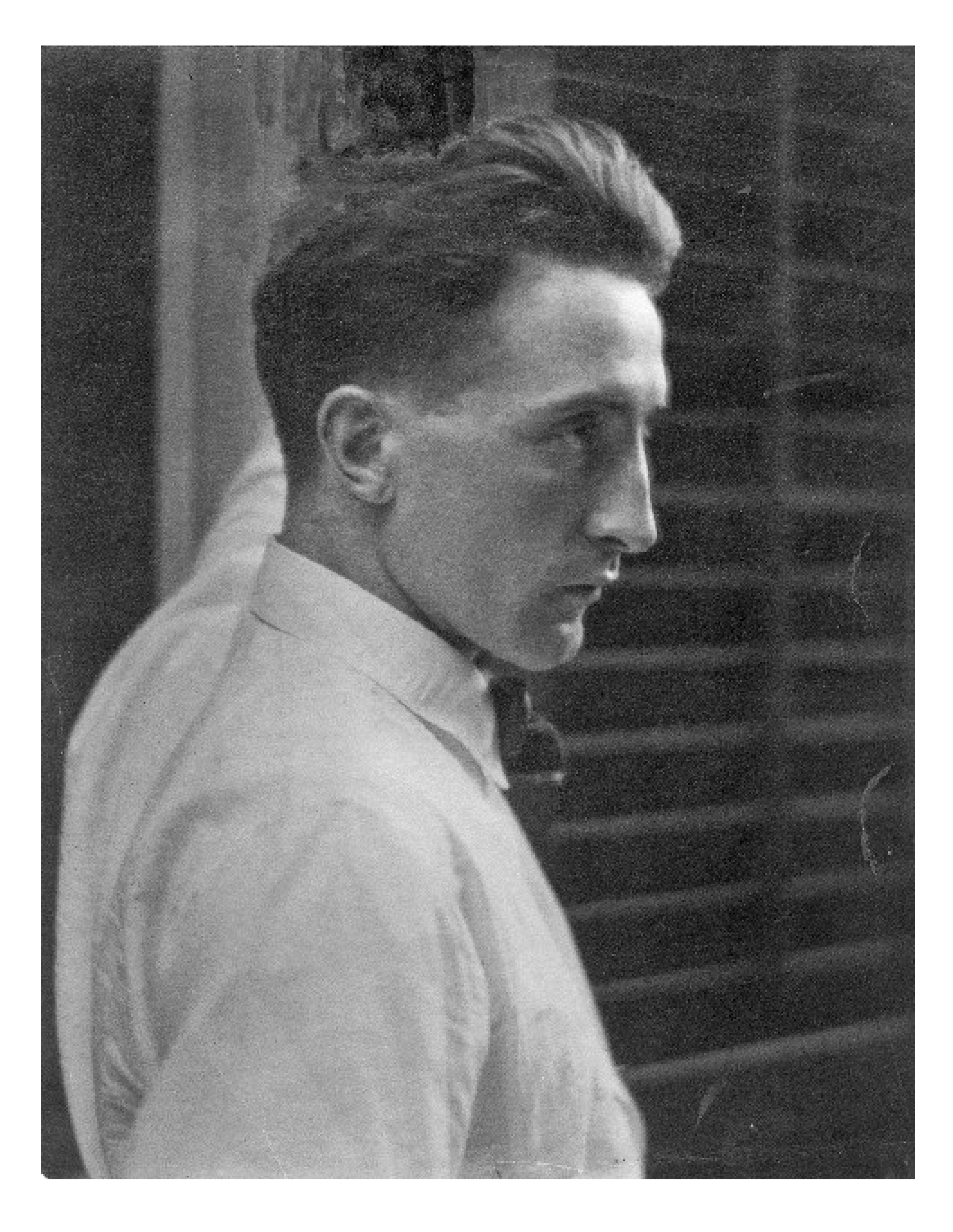
Picabia empezó a pintar sus cuadros abstractos más o menos en la época de ese viaje. Duchamp se acercaba ya a la postura antirretiniana que mantuvo durante toda la vida; el arte retiniano era, para él, el único que agradaba a la vista, y no tardó en dejar de pintar para siempre. La amistad entre ambos podría considerarse una suerte de conspiración, en la que afilaban su inteligencia nata en conjuntos de instrumentos quirúrgicos que se complementaban entre sí. Más tarde, Duchamp dijo que Picabia era su copiloto. En palabras de Duchamp, compartían, por encima de todo, una «manía de cambiar». «Se hace algo durante seis meses, o un año, y se pasa a otra cosa. Es lo que hizo Picabia durante toda su vida.»[6]

Es posible que el factor más importante para Duchamp en Nueva York fuese el hecho de que en su nuevo círculo ya no era el hermano menor. Jacques y Raymond le llevaban once y doce años, respectivamente, y él, que los veneraba, había seguido sus pasos como aspirante a artista. Sin embargo, el prestigio de sus hermanos en el mundo del arte parisino no había representado una ventaja. A pesar de ganar una medalla que le concedió la Société des Amis des Arts de Ruán en la época en que terminó el *lycée* (1904), no aprobó el examen de ingreso en la École des Beaux-Arts de París. Sin dejarse abatir y bajo la tutela de sus hermanos, que fundaron una colonia para artistas en Puteaux, en las afueras de París, consiguió que los organizadores del Salón de Otoño aceptaran sus cuadros todos los años a partir de 1908, pero ese ascenso continuo en el mundo del arte, aunque sin momentos extraordinarios, se detuvo bruscamente en 1912, cuando decidió retirar *Desnudo*

bajando una escalera, que había enviado al jurado del Salon des Indépendants, después de que los organizadores manifestaran ciertas dudas y sugiriesen que eliminara el título. Fueron sus propios hermanos quienes le comunicaron esa desalentadora petición. Más tarde, Duchamp reconoció que había sido un momento crucial en su vida, y que había comprendido que, después de eso, ya no le interesarían mucho los grupos. Seguidamente se fue a pasar una temporada en Múnich, desorientado y aislándose por voluntad propia, pero convencido de una cosa: «Cada cual consigo mismo, como en un naufragio.»[7]

Otro factor que contribuyó a su naufragio europeo fue la atracción cada vez más intensa que sentía por Gabrielle, la mujer de Picabia, a quien le declaró su amor en 1912. Aunque concertó una cita clandestina, ese amor no se consumó hasta diez años después, cuando Gabrielle ya se había divorciado. Cuando recordaba ese episodio, Buffet-Picabia se asombraba de que «incluso ahora me parece realmente increíble y muy emotivo. Era completamente inhumano estar sentada junto a alguien que sientes que te desea tanto y ni siquiera te ha tocado una vez».

Algo de ese ardiente espíritu romántico percibieron los neoyorquinos que conocieron al recién llegado, un efecto que el hecho de ser francés magnificaba. Cuando Beatrice Wood lo conoció a finales de 1916, recordó que: «Nos enamoramos al instante, pero eso no quiere decir nada, porque todos los que conocían a Duchamp se enamoraban de él.» Podría decirse que ese poder de seducción lo ejercía también con los hombres, pues irradiaba un magnetismo intelectual como si llevara en él cierta cuarta dimensión de lo erótico. Hay una fotografía de Edward Steichen que lo plasma a la perfección. De hecho, Duchamp llegó a definir esa época de su vida –cuando trabajaba en su obra más famosa, *El gran vidrio*– en estos términos: «El erotismo era un tema, incluso un "ismo", que estaba en la base de todo lo que yo hacía en el momento de *El gran vidrio.»* Y gran parte de lo que hacía lo hacía con mujeres jóvenes, a quienes, según parece, no tenía que esforzarse nada por seducir.



Marcel Duchamp, fotografiado por Edward Steichen, 1917.
Copyright © 2014 The Estate of Edward Steichen / Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

Duchamp tenía el aura de quien da todo por sentado, incluida la imprevista exaltación que provocaba a los norteamericanos. Hacia el final de su vida, cuando le preguntaron cuál había sido su mayor satisfacción, contestó: «En primer lugar, haber tenido suerte.» No era un intrigante, y la escasa ambición artística que pudo tener ya la

había descartado en Francia y la había sustituido por algo que parece indolencia, pero que probablemente era paciencia. Daba la impresión de ser un niño perfecto que atraviesa las zonas más azarosas y sale intacto, invulnerable a los peligros, irradiando un brillo de inmunidad; pero, por supuesto, no lo era. Beatrice Wood, sin ir más lejos, advirtió el desaliento que Duchamp ocultaba, y que de vez en cuando asomaba ligeramente. Mucho más tarde, Duchamp reconoció que había en él «un fondo de enorme pereza. Me gusta más vivir y respirar que trabajar». No es de extrañar que lo presentaran como la antítesis del hiperproductivo Picasso.

Pero no fue pereza ni indolencia lo que llevó a Duchamp a Nueva York. A fin de cuentas, había que armarse de valor para cruzar el Atlántico después de que un torpedo alemán hundiera del *Lusitania*; poco antes de su partida le dijo a un amigo que quedarse en París significaría eternizar las aspiraciones habituales de un artista a hacer carrera, buscando la fama y la fortuna poniéndose a merced de mecenas ricos. Según dijo él mismo, lo que más detestaba era tener que convertirse en un «pintor de sociedad».

Durante su primer mes en Nueva York, Duchamp se alojó en casa de los Arensberg. Como Gabrielle Buffet-Picabia, Louise Arensberg era música, y ya dominaba las espinosas composiciones para piano de Arnold Schoenberg (el propio compositor aseguraba que fue en un concierto en que se interpretó su música donde Kandinski se propuso alcanzar la «emancipación de la disonancia» en su pintura). Louise no bebía, pero Walter, su marido, bebía por dos.

Cuando Duchamp encontró un apartamento, ya florecía a su alrededor un salón. No tardó en convertirse en el dios viviente del altar de Arensberg, y no menos importante fue su papel de lubrificante social de una vanguardia pujante. Con Duchamp al timón –un «ángel que hablaba argot», según dijo Beatrice Wood, y alguien lo definió como «un misionero de la insolencia»– se afirmó un espíritu que fomentaba esa especie de bullicio que era, a todos los efectos, dadá sin que nadie supiera nada de dadá, puesto que todavía no existía, ni siquiera en Zúrich.

La efervescencia intelectual del círculo de Arensberg favoreció el ingenio conceptual que Duchamp imprimió a los objetos que llamaba

ready-made. En París ya había montado una rueda de bicicleta sobre un taburete sólo por el placer que le producía verla girar; según él mismo dijo, era como tener un fuego encendido en la chimenea. También tenía a mano un botellero simplemente porque le gustaba su forma. No obstante, el primer *ready-made* «oficial» fue una pala para quitar la nieve comprada en una ferretería de Broadway a finales de 1915. En enero le escribió a su hermana Suzanne, en París, contándole lo que había comprado y la inscripción que le había puesto: *In Advance of the Broken Arm* («Anticipación del brazo roto»). Recordando las cosas que había dejado en su estudio de París, le pidió que firmase el botellero (y añadió que iba a convertirlo en un *ready-made* a distancia). También le aconsejó que no atribuyera a esos objetos significado alguno. «No te esfuerces demasiado por entenderlos en el sentido romántico, impresionista o cubista; no tienen nada que ver con eso.» Hacia el final de su vida, Duchamp volvió a insistir en que los *ready-made* se elegían haciendo caso omiso de cualesquiera aspectos estéticos o cualquier cuestión de gusto.

Para Duchamp, el gusto, bueno o malo, era meramente un hábito, algo parecido al arte. La perpetuación mecánica de los hábitos lo enfurecía, y compartía ese sentimiento con los dadaístas. Es probable que cualquiera que hoy visite las salas del Museo de Arte de Filadelfia dedicadas a la colección Arensberg, que alberga el mayor número de obras de Duchamp en todo el mundo, se quede impresionado con el gusto que se pone de manifiesto en toda la selección. ¿Ironía? ¿Contradicción? Da igual; la mayor suerte de Duchamp consistió en escapar del temido papel de pintor de sociedad. Prefirió consolidar su amistad con los Arensberg, dispuestos a ser sus mecenas personales y con recursos suficientes para serlo. Duchamp hizo virtualmente cualquier cosa para asegurarse la solidez de esa relación, e incluso retocó una reproducción del *Desnudo* para consolar a Walter, que había intentado adquirirlo al propietario original, un marchante de San Francisco.

Como Picabia, Duchamp llegó a Nueva York sin saber nada de inglés. Picabia no hizo nada por aprender la lengua, pero Duchamp,

que era pobre y práctico, decidió hacer una verdadera inmersión lingüística, aun cuando el francés era casi una *lingua franca* en el círculo de Arensberg. El poeta Wallace Stevens contó a su mujer lo encantador que era conversar en la lengua románica, «como gorriones junto a un charco», durante una larga cena con Walter, ex compañero de estudios en Harvard, y el artista recién llegado. Sin embargo, algunos de los norteamericanos que frecuentaban el salón no se sentían tan cómodos; por ejemplo, William Carlos Williams, que se sintió castigado cuando manifestó su entusiasmo por una obra de Duchamp que colgaba en la pared y el artista se limitó a decirle: «¿En serio?»; el poeta percibió en su tono un evidente aire de superioridad.

La relación de Duchamp con Man Ray fue más duradera, y los animó a salvar la distancia de la lengua, pues ninguno de los dos dominaba el idioma del otro. Man Ray era un joven artista que vivía en New Jersey, un lugar –para Duchamp– salvaje y agreste. Ray estaba casado con la artista belga Adon Lacroix, pero a ella, más que hacerle de intérprete, le interesaba conversar con Duchamp sobre sus poetas preferidos, como Laforgue y Mallarmé. Los dos hombres tenían que conformarse con jugar al tenis; Man Ray nombraba en inglés cada pase y Duchamp repetía su nueva gran palabra: *yes*. A partir de entonces, la relación entre ambos prolongaría esa cordial afirmación. A Duchamp le parecía haber encontrado un equilibrio vital al sagrado *no* que compartía con Picabia.

Man (apócope de Emmanuel) Ray, nacido en Nueva York, era hijo de una familia de inmigrantes ucranianos apellidada Radnitsky. Cuando conoció a Duchamp, ya se había cambiado el apellido y había logrado convencer a toda su familia para que hiciera lo mismo. Formado en los aspectos técnicos de la pintura y el dibujo, tuvo la suerte de conocer la galería de Stieglitz en 1911, cuando tenía veintiún años; pero nada lo había preparado para recibir el impacto del Armory Show, que lo dejó paralizado durante seis meses. Tras la crisis, maduró rápidamente, y cuando conoció a Duchamp se encontraba preparando su primera exposición en solitario en la Galería Daniel (Nueva York), donde obtuvo unas

ganancias imprevistas que fueron un gran alivio para él: el abogado y coleccionista Arthur Jerome Eddy compró cuadros de Ray por un valor de dos mil dólares. Con su olfato para el arte nuevo y audaz, Eddy ya había comprado dos de las cuatro pinturas de Duchamp que se expusieron en el Armory Show.

Cuando se inauguró esa exposición, fundamental por ser única en su género, Ray ya transitaba la senda por la que llegó a ser realmente conocido, la fotografía. Tenía en Stieglitz a un mentor, pero, fiel a su carácter pragmático, se dedicó a la fotografía no por sus posibilidades creativas, sino para registrar sus cuadros antes de que se vendieran.

La tendencia de Man Ray a dominar los desafíos de la técnica refleja tanto su temperamento como su formación práctica en diseño industrial. Algunos de sus cuadros parecen estarcidos por el modo en que seccionan partes del cuerpo en rombos. Otros, como *La funámbula acompañada de sus propias sombras*, enorme y de colores vibrantes, hacen pensar en patrones para confección, y Man Ray pronto empezó también a recortar varios materiales para añadir al lienzo y probó el aerógrafo, una herramienta industrial que resultó ser exactamente lo que necesitaba para conseguir el aspecto limpio y casi fotográfico de *Admiración de la orquestina para el cinematógrafo,* en el que empleó tinta, aguada y lápiz para producir efectos alfanuméricos. Pasar el tiempo con Duchamp, que más o menos en esos días trabajaba en su *El gran vidrio*, le ayudó a afirmar su inclinación a utilizar diversos medios.

A esas alturas, Man Ray también hacía montajes, como el encantador *Autorretrato*, formado por la huella de una mano entre el botón de un timbre y un par de campanillas; el crítico Henry McBride celebró que el artista se enrolara en las filas de la sensación táctil. Cuando advirtió que muchos de los visitantes sentían la tentación de tocar el timbre, McBride confesó que él mismo había tenido que reprimirse para no hacerlo.

Es posible que *Autorretrato* sea el precursor más claro de las aportaciones de Man Ray a dadá cuando se instaló en París en julio de 1921, pero otras obras suyas ya se habían internado en aguas dadaístas. Algunos cuadros parecían casi copiar el diseño aleatorio

de los recortables de Hans Arp, aunque este artista todavía no era conocido en Nueva York. Asimismo, Ray se anticipó unos años a la moda de los autómatas del dadaísmo berlinés, con otra incursión técnica con el cliché-cristal, en el que se graba o dibuja sobre una superficie transparente que luego actúa como un negativo fotográfico para producir una copia en papel. Man se acercaba cada vez más a las posibilidades que abriría la fotografía, pero, de momento, era básicamente el medio en el que Duchamp y él podían perpetrar, documentar y santificar esos juegos que finalmente serían reconocidos como dadaístas.

Ezra Pound, que más tarde conoció a los dos en París, admiraba su audacia. Han llevado el arte, dijo, «a un punto que exige la invención constante, y donde ya no pueden tumbarse tranquilamente y regodearse con el virtuosismo». Pound no hace referencia a dadá, pero ese pasaje evoca con precisión el espíritu de aventura creativa propio de casi todos los dadaístas.

Dadá aún estaba al otro lado de la línea del horizonte neoyorquino. Arturo Schwarz, galerista milanés y conservador del legado dadaísta durante toda su vida, preguntó a Man Ray, en los últimos años de vida del fotógrafo, si creía que alguna vez había existido un dadá norteamericano. «No hubo nada por el estilo», respondió Ray categóricamente. «Ya puede escribir lo que he dicho. No creo que los americanos pudieran apreciar a dadá ni impregnarse de su espíritu.»

Es cierto que la mayor parte de lo que se ha identificado como dadaísmo neoyorquino lo hicieron (o cayeron en él) expatriados que vivieron allí durante la guerra. Man Ray fue la principal excepción. Tan copiosa era su actividad artística que es fácil olvidar sus experimentos con la poesía fonética, casi contemporánea de la que se producía en el Cabaret Voltaire. Que negara la existencia de un dadaísmo norteamericano tiene sentido a la luz de su traslado a París, donde se integró sin reparos en un movimiento dadaísta declarado, con Tristan Tzara a la cabeza. Man Ray no tardó en convertirse en una figura central de la causa (incluso antes de llegar a Francia, sus fotografías se exhibieron en el Salon Dada, una exposición de ambición internacional en la Galerie Montaigne). De

ahí que décadas más tarde no le resultara difícil insistir en que no hubo dadaísmo en los Estados Unidos. Poco antes de marcharse de su país, había escrito a Tzara: «Dadá no puede vivir en Nueva York. Toda Nueva York es dadá, y no tolerará un rival.» Al parecer, se aproximaba a la actitud de Picabia, que en 1920 había confiado a los parisinos que «en América todo es DADÁ».

Ése fue un tema que poco después encontró un espacio en las glamourosas páginas de *Vanity Fair* (revista a la que Tzara había enviado artículos sobre dadá). En el número de febrero de 1922, Edmund Wilson señaló que los parisinos estaban exaltados con las últimas manifestaciones del absurdo en Norteamérica, y que «los jóvenes americanos que últimamente van a París a empaparse de cultura se han sorprendido al ver que los jóvenes franceses anhelaban vivir en América». En cuanto a lo que Wilson consideraba la última moda pasajera, «los rótulos eléctricos de Times Square hacen que los dadaístas parezcan apocados», afirmación en la que tocó un tema que también trató otro norteamericano, Matthew Josephson, que no vivía en París pero conocía bien el sanctasanctórum de dadá. En julio de 1922, Josephson, en su artículo «After and Beyond Dada» («Después y más allá de dadá»), publicado en *Broom*, revista de arte de los expatriados, analizaba las últimas publicaciones de poetas dadaístas y los vio atrapados en una «búsqueda de nuevas presas». Decía Josephson: «La flora y la fauna norteamericanas contemporáneas se toman, de manera arbitraria, de películas inimitables, de las noticias de los periódicos, de la banda de jazz, con el presentimiento de que el mundo va camino de acabar americanizado.»

Pero eso no ocurriría hasta después del final ignominioso de la guerra, y los supervivientes se alegraron de poder contarlo. Cuando esos predadaístas europeos recorrían alegremente los Estados Unidos, en el frente seguían librándose batallas encarnizadas –tanto en su país de origen como en los salones de Nueva York, donde se decidía el futuro del arte moderno del país.

En el verano de 1915, Picabia y Duchamp acababan de llegar a Nueva York, y Man Ray seguía en la colonia para artistas de Ridgefield, New Jersey, sobre la que se publicó un artículo en una

sección especial del *New York Tribune* del domingo 25 de julio de 1915, con este titular: «En Ridgefield, New Jersey, se baila el verso libre.» El subtítulo era más extenso: «Entienda lo que pueda del verso futurista – Eficiencia es su sinónimo y su base – Es tan esotérico como la propia Gertrude Stein o un puzzle de Sam Loyd – “Others” es el nombre del campo que hay que recorrer obligatoriamente para comprenderlo.» A los que practicaban ese nuevo culto se los describe como gente que viste «atuendos raros», como si fueran «chinos», y que calza sandalias. El periodista también cita a los residentes en la colonia, y por error incluye a William Carlos Williams (que vivía en Rutherford, no muy lejos de Ridgefield) y omite a Man Ray, que también escribía poemas.

El autor del artículo del *New York Tribune* también se encargó de mencionar a la poeta y artista polifacética Mina Loy, que asistía regularmente al salón de Arensberg. Loy traspasaba todos los límites. Sus explícitas «Canciones de amor» aparecieron en el primer número de la revista *Others*, que fomentaba el verso libre, e incluía «Pig Cupid», el Cupido cerdo con su «morro rosáceo / hozando en la basura erótica». Alfred Kreymborg, el director de la revista, publicaba un eslogan en cada número: «Las expresiones de antaño están siempre con nosotros, y luego están las otras.» Era un sentimiento que podía aplicarse a todo el entorno dadaísta de Nueva York. Además de Mina Loy, otro poeta que contribuyó con «expresiones» novedosas en la revista de Kreymborg fue Man Ray.

En aquellos días, Man Ray y Francis Picabia eran increíblemente productivos; por su parte, Marcel Duchamp se demoraba en *El gran vidrio* y de vez en cuando presentaba un *ready-made*. Le encantó que la Galería Bourgeois incluyera dos en la *Exposición de Arte Moderno*. Uno de ellos, titulado *Trampa (Trébuchet)*, era una tabla con cuatro ganchos para colgar abrigos o sombreros, y habría pasado inadvertido de haber estado en una pared, junto a un paragüero, cumpliendo su función habitual; pero Duchamp lo clavó en el suelo cerca de la entrada a la galería, donde, no obstante, la mayoría del público no lo reconoció como «arte».

En cualquier caso, nadie que fuera a ver arte moderno en la Galería Bourgeois en abril de 1916 estaba preparado, ante esos

objetos que se exponían enmarcados o en pedestales, para abandonar la manera tradicional de mirar el arte. Para conseguirlo se habría necesitado una intervención más drástica, y, en efecto, la oportunidad llegó casi exactamente un año después.

Poco después de que los Estados Unidos declarasen la guerra a Alemania el 4 de abril de 1917, la Society of Independent Artists –la organización que formaban Arensberg, Duchamp y Man Ray, entre otros– comenzó a preparar su primera gran exposición. No había jurado que seleccionara las obras, y cualquiera podía exponer pagando una módica cantidad.

Duchamp decidió poner a prueba los límites de la organización, de cuya presidencia formaba parte. Una semana antes de la inauguración, tras comer con el artista Joseph Stella, Duchamp y Arensberg pasaron por el salón de exposición y ventas de J. L. Mott Iron Works, en el 118 de la Quinta Avenida, donde Duchamp compró un mingitorio modelo Bedfordshire. En su estudio le estampó la firma R. Mutt en el borde inferior. Así colocada, la firma daba a entender que había que observar el objeto desde un punto de vista diferente. Después mandó que *Fuente*, como llamó a la obra, se entregara al comité encargado de seleccionar las obras, del que era miembro.

Artísticamente hablando, fue un disparo que se oyó en todo el mundo, y su estruendo aún resuena. *Fuente* llegó a ser una de las obras de arte más famosas del siglo XX, un hecho que debió de indignar y deprimir a la mayoría de los artistas que expusieron en la muestra de los Independientes, por no mencionar a las facciones más conservadoras, que varios años después seguían ridiculizando al Armory Show. Beatrice Wood vio a un pintor (podía ser George Bellows o Rockwell Kent, no lo recordaba con exactitud) desesperado que le insistía a Arensberg que era imposible exponer un objeto tan obsceno. Walter señaló que el autor de *Fuente* había pagado, y añadió que, en cualquier caso, «se ha revelado una forma hermosa» en un lugar insospechado.

Al final, los más de veinte mil visitantes que hicieron el recorrido por la monumental exposición –2.125 obras dispuestas por orden

alfabético de los artistas empezando por la letra R– se salvaron de toparse con la obra de Duchamp, que no fue admitida. El rechazo precipitó la dimisión de Arensberg y Duchamp de la junta directiva. *Fuente* se vio por última vez en la Galería 291, donde Stieglitz la fotografió enfrente de un cuadro de Marsden Hartley.

La pieza original desapareció, pero no cabe duda de que no se olvidó. En 1950, Duchamp empezó a autorizar réplicas, y cuando murió en 1968, había en circulación más de doce. Hasta entonces, la obra se conocía únicamente por la fotografía de Stieglitz, reproducida en el segundo número de *The Blind Man*, una revista de corta vida que editó Duchamp junto con Beatrice Wood y Henri-Pierre Roché. El título es una afirmación del enfoque «antirretiniano» de Duchamp. El pie de foto decía: «La pieza que los independientes rechazaron», y acompañaba la ilustración un breve artículo impreso en una tipografía heterogénea y titulado «The Richard Mutt Case» («El caso Richard Mutt»), sin firmar, pero muy probablemente salido de la pluma de Duchamp. El artículo es un claro reflejo de la estética de la que sus *ready-mades* fueron pioneros: «No tiene importancia si el señor Mutt hizo la fuente con sus propias manos o no. La ELIGIÓ. Cogió un objeto de la vida corriente, lo colocó de manera tal que, con el nuevo título y otro punto de vista, desapareciera su función utilitaria; creó una nueva idea para ese objeto.» En la palabra *objeto* acecha el verbo *objetar*, pues una objeción fue exactamente la reacción que provocó el orinal.

A Duchamp le fascinaban todos esos homónimos y juegos de palabras, si bien, por lo general, en francés. Uno de sus autores preferidos era Jean-Pierre Brisset (1837-1923), cuyas etimologías especulativas lo llevaron a concluir que los humanos descendían de las ranas. Lo guiaba este principio: «Todas las ideas que se expresan con sonidos similares tienen el mismo origen, y todas refieren, inicialmente, al mismo objeto.» Vista la desenfrenada tendencia homofónica del francés, Brisset imaginó una conexión necesaria entre expresiones como *laid en la bouche* (feo en la boca) y *lait dans la bouche* (leche en la boca). La inclinación de Duchamp a pensar en lo erótico como un *ismo* pudo muy bien inspirarse en la

teoría de Brisset, que postulaba que «sólo la fuerza sexual crea todo el lenguaje humano, igual que crea a todos los humanos». En consecuencia, «todas las palabras son mamadas, aspiradas, lamidas, y no hay una sola de ellas que no haya entrado en la boca gracias a una de esas acciones». Por si eso no fuera lo bastante explícito, añadió: «El pronombre *yo* designa el miembro sexual, y cuando hablo actúa, por su voluntad o con su permiso, un órgano sexual, un miembro viril del Dios eterno.» Duchamp no pretendía hablar o actuar en nombre de una autoridad superior, pero era coherente y claro en lo tocante a su determinación de acabar con los rígidos hábitos del gusto personal, una postura que lo llevó a adoptar el dibujo mecánico para, según él mismo decía, «olvidar con la mano».

En el centro de las iniciativas y aventuras de Duchamp se encuentra su agilidad mental, su capacidad para pensar y actuar no en función de ideales y principios, sino como ejercicio de destreza atlética. Si algo se puede pensar, se puede expresar; o, con más frecuencia en el caso de Duchamp, si se puede decir, después se puede empezar a pensarlo (más adelante, a Picabia se le ocurrió este eslogan: «El pensamiento se hace en la boca», y Tzara se dedicó a repetirlo alegremente). El principio de movimiento hacia delante se expresó también en otro texto de *The Blind Man*, un poema titulado «For Richard Mutt», del pintor Charles Demuth, que termina así:

> Para algunos no existe el detenerse.
> La mayoría se detiene o crea un estilo.
> Cuando se detienen
> celebran una convención.
> Ése es su propósito.
> Para marchar todas las cosas
> tienen una idea.
> La marcha sigue al mismo ritmo.
> Sencillamente sigue marchando.

Entre otras colaboraciones para el número de *The Blind Man*

dedicado a Stieglitz, se encuentra la propuesta radical del fotógrafo en el sentido de que las futuras exposiciones presentarán las obras anónimamente, una posibilidad que algunos dadaístas podrían haber aplaudido. «Así, hasta la última obra destacaría por sus méritos. Como una realidad. El público compraría su propia realidad y no un nombre comercializado e inflado.» Frank Crowninshield, director de *Vanity Fair*, envió una carta elogiosa sobre el tema del editorial de la revista («Las únicas obras de arte que ha dado América son sus cañerías y sus puentes»): «El que pueda fomentar y desarrollar un arte norteamericano que represente genuinamente nuestra época –aunque sea la época de los teléfonos, los submarinos, los aviones, los cabarets, los cócteles, los taxis, los tribunales de divorcio, guerras, los tangos, los signos del dólar, o una época de búsquedas desesperadas de nuevas sensaciones y experienciashabrá actuado bien.» En un tono similar se expresó Jane Heap en *The Little Review*, que lamentó la timidez de los artistas norteamericanos «aterrorizados por la fuerza de los sistemas de tuberías y los motores» y los instó a aliarse con científicos e ingenieros.

Si la infame *Fuente* de Duchamp pronto logró rodearse del aura de una inagotable *fons mirabilis*, un objeto parecido de ese mismo año hizo subir las apuestas. Era una pieza de fontanería colocada boca abajo y montada sobre una caja de ingletes y titulada *Dios*. La escultura daba a entender que la función de los órganos internos en el sistema alimenticio cumplía su divina misión como destino gravitacional, como si el famoso texto bíblico, en lugar de «Que se haga la luz», fuese «Que se haga la digestión».

El pintor Morton Schamberg fotografió la escultura *Dios* delante de uno de los cuadros de máquinas que realizó influido por Picabia. La idea que se oculta detrás de la obra procede de la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, caracterizada generalmente, si bien de manera inadecuada, como «pintoresca» en el sentido bohemio. Esta artista y poeta alemana llegó a Nueva York el año del Armory Show, donde conoció a un barón alemán con quien no tardó nada en casarse; él la abandonó al año siguiente, cuando estalló la guerra, pues quería alistarse, pero terminó en un campo de internamiento

francés para prisioneros de guerra del que no salió hasta el cese de las hostilidades. Mientras tanto, la baronesa siguió girando como una veleta por la vanguardia neoyorquina hasta que regresó a Europa en 1923.

Cuando Duchamp llegó a Nueva York, la baronesa le echó el ojo al instante, e intimaron todo lo que él estuvo dispuesto a permitir. Ella pregonaba la atracción que sentía por él repitiendo *«Marcel, Marcel, I love you like hell, Marcel»*, una especie de estribillo que declamaba impetuosamente en casa de los Arensberg y adondequiera que fuese. Si algunos podían sentirse intimidados por su voracidad sexual, Duchamp supo oponer resistencia y con esa actitud se ganó el respeto de la baronesa. La preocupación del artista con el tema de la novia y los solteros en *El gran vidrio* llevó a la baronesa a escribir, con un ligero toque de reproche: «Tú te has vuelto de vidrio» y «¡ahora vives inmóvil en un espejo!», como si *él* fuese la «novia virgen» de la célebre «Oda a una urna griega» de Keats. Receptiva al tema de la máquina femenina que Picabia había introducido en obras como su detallado dibujo de una bujía –con el título *Retrato de una muchacha americana*–, la baronesa se promocionaba como una «ingeniera orgullosa» que no se avergonzaba de su «maquinaria». Con claridad escatológica, razonaba así: «Si puedo comer, puedo eliminar –es lógico–, ¡por eso como!», e insistía en que era de lo más natural encomiar generosamente los placeres del paladar e incluir crónicas de sus «éxtasis en el cuarto de baño».

Tales cavilaciones aparecieron en el número de julio de 1920 de *The Little Review*, y no deja de ser significativo que se publicara antes del capítulo del *Ulises* en el que Leopold Bloom se masturba en la playa, excitado por la ropa interior de una muchacha tímida y coqueta. *The Little Review*, que orgullosamente proclamaba en su portada «No transigimos con el gusto del público», venía publicando el *Ulises* por entregas desde 1918, una iniciativa que terminó bruscamente cuando el director de correos confiscó cuatro números y se negó a distribuirlos; uno de ellos fue el de julio, en el que había aparecido el descarado preludio de la baronesa al «autoalivio» de Bloom. De resultas de ello, la revista y su directora, Margaret

Anderson, fueron a juicio en 1921 por publicar material supuestamente obsceno. Durante el juicio –que conllevó la interrupción de las entregas del *Ulises*–, el juez no autorizó que en la sala se leyeran en voz alta fragmentos de la obra de Joyce, alegando que la lectura podría herir la sensibilidad virginal de Anderson, quien (así debió de suponer el juez) tal vez había publicado el ofensivo texto sin haberlo leído o sin haberlo entendido.

Jane Heap, que codirigía *The Little Review*, era una defensora incansable de la baronesa, y reaccionó a la incautación del número de julio abriendo el siguiente con un retrato de la extravagante alemana; pero se trataba de la fotografía bastante decente de su silueta, que no dejaba al descubierto nada de su ostentosa *haute couture*. Elsa era una artista de la vida cotidiana, aun cuando sus trajes no tuvieran nada de «cotidiano». Djuna Barnes la describió en el *New York Morning Telegraph Sunday Magazine* como «un antiguo cuaderno humano» adornado con «setenta ajorcas negras y púrpura en sus pies seculares». Una vez, la baronesa se presentó en un concierto de beneficencia luciendo «un largo vestido de cola azul verdoso y con un abanico de plumas de pavo real. Llevaba un lado del rostro decorado con un sello de correos ya matasellado (de dos centavos, color rosa). Tenía los labios pintados de negro, y la cara empolvada de amarillo. A manera de sombrero, la tapa de un cubo para el carbón, atado bajo la barbilla como si fuera un casco, y dos cucharas color mostaza a un lado que parecían hacer las veces de plumas». En otra ocasión llevó un ruidoso vestido con setenta u ochenta soldaditos de plomo, locomotoras y otros chismes por el estilo, y también «una papelera a modo de sombrero, adornada con un sencillo pero efectista ramito de perejil». Por si fuera poco, llevó también una docena de perritos sarnosos atados todos a la misma correa. (La baronesa coleccionaba animales, incluso ratas a las que daba techo y comida.)

Elsa von Freytag-Loringhoven se ganaba bien la vida posando como modelo, aunque en esos días ya se acercaba a los cuarenta y su aspecto algo anticonvencional ya no surtía el mismo efecto. El artista George Biddle no pudo ocultar su asombro cuando la baronesa se presentó un día en su estudio a pedirle trabajo. Cuando

se abrió la gabardina escarlata con «gesto regio», Biddle vio lo siguiente: «En los pezones tenía dos latas de tomate, sujetas con un cordel verde atado a la espalda. Entre las latas de tomate colgaba una jaula para pájaros pequeña, y dentro había un canario alicaído. Llevaba un brazo cubierto de la muñeca al hombro con aros de celuloide para cortinas; más tarde confesó que los había robado de un conjunto de muebles expuestos en Wanamaker's. Se quitó el sombrero, adornado con gusto, pero con unas zanahorias doradas, remolachas y otras verduras que estaban totalmente fuera de lugar. Llevaba el pelo muy corto y teñido de rojo bermellón.» Su inventiva era infinita a la hora de fabricarse adornos, como se ve en *Limbswish*, un muelle de metal unido a la borla de una cortina, llamado así por el movimiento que hacía cuando lo llevaba en la cadera. La manera de vestir de la baronesa era un anuncio perpetuo para una personalidad que se define mejor como extravagante en un sentido casi galáctico. El poeta y médico William Carlos Williams, escarmentado por sus insinuaciones, reconoció que Elsa «tenía un coraje rayano en la demencia».

Pasando por alto sus orígenes, su marcado acento alemán y su inglés escrito, nada ortodoxo, Jane Heap la saludó como «la primera dadaísta americana». En la baronesa, «dadá contribuye al absurdo». Esta apreciación pudo leerse en un número especial de *The Little Review* dedicado a Picabia, cuando la revista estaba totalmente cautivada con la «temporada» dadá que estaba teniendo lugar en París, y pone de manifiesto, por omisión, que las actividades anteriores de Duchamp, Man Ray y el propio Picabia aún no estaban vinculadas al dadaísmo. Cuando Duchamp y Man Ray filmaron a la baronesa mientras ella se afeitaba el vello púbico en 1921, ¿lo consideraron un acto dadaísta? Hay pruebas que permiten afirmar que no: Man Ray pegó un fotograma de esa película en una carta que le remitió a Tzara comunicándole que «dadá no puede vivir en Nueva York».

Sin embargo, hay indicios que permiten inferir que esos artistas de Nueva York asimilaron seriamente el dadaísmo. La carta de Man Ray a Tzara coincide exactamente con la producción de la revista *New York Dada*, que editó junto con Duchamp. Además, toda una

página (de un total de cuatro) de esa singular publicación se concedió a la «autorización» que les había concedido Tzara para usar el término *Dada*. «Dadá es de todo el mundo. Igual que la idea de Dios o del cepillo de dientes», escribió, aprobando el surgimiento de la rama norteamericana del dadaísmo. A fin de cuentas, «no era un dogma ni una escuela, sino más bien una constelación de individuos y facetas libres». No deja de ser un enigma por qué Tzara dirigió su respuesta a «Madame». Quizá para subrayar el sexo, en la parte superior de la página hay una foto de Man Ray de perfil, en la que una mujer desnuda aparece parcialmente velada detrás de un sombrerero. La *madame* en cuestión también puede ser la que aparece espiando por una pantorrilla femenina bien torneada, en una doble exposición de Alfred Stieglitz reproducida en la página anterior con los lemas «¡CUIDADO CON EL ESCALÓN!» y «¡BASTA YA DE COSAS DINÁMICAS!».

No obstante, más notable es que *New York Dada* presentara a Duchamp en la portada y dos fotografías de la baronesa en la última página. En medio de una maraña de letras impresas patas arriba, que dicen *«new york dada april 1921»*, y ocupan todos los treinta y cinco centímetros de la portada, se ve la fotografía de un frasco de perfume con la etiqueta Belle Haleine («bello aliento», jugando con la pronunciación de *Belle Hélène)* y un retrato oval de Duchamp vestido de mujer en su papel de Rrose Sélavy. En otro ejemplo de designaciones transgénero, las fotos de la baronesa (desnuda) van acompañadas de un anuncio de la próxima exposición de Société Anonyme de «Kurt Schwitters y otros anonimfos»: la fama de Schwitters había llegado a Norteamérica gracias a su libro *Anna Blume* y por cortesía de Katherine Dreier.

Rrose Sélavy, el reciente álter ego de Duchamp, presagió el papel que el retratismo desempeñaría hasta el final de su vida. En el momento en que tomó la decisión de dejar definitivamente de pintar (su último lienzo fue *Tu'um*, ejecutado en 1918 a petición de Dreier para llenar un espacio largo, aunque estrecho, encima de una estantería), no dejaba de ser un enigma la cuestión de lo que un artista haría en lugar de arte. Cierto, estaban los *ready-mades*, pero Duchamp decidió que había que poner un límite estricto al número

de objetos que podían denominarse así; y estaba también *El gran vidrio,* que seguía dando lugar a una cantidad descontrolada de anotaciones enigmáticas, y la mayor parte de ellas sugieren que tuvo un eco más sonoro que cualquier otra cosa que se pudiera representar gráficamente. Al cabo de pocos años comenzó a producir «rotorrelieves», discos que cuando giraban imprimían una sensación de vértigo a los juegos de palabras escritos sobre ellos. Y, de vez en cuando, se dedicaba, para pasar el rato, a alguna empresa comercial, como cuando le propuso a Tzara que produjeran una línea de pulseras que llevaran las cuatro letras *d-a-d-a.* Pero la *Belle Haleine* abrió las puertas a un panorama creativo que ya se había puesto en marcha de manera no intencionada.

La cobertura de prensa de la temporada de Duchamp en Nueva York ya había creado un personaje que fluctuaba sin control. El semblante de niño del coro en *Vanity Fair* era difícil de reconciliar con una foto que apareció en el *New York Tribune* bajo este titular: «El hombre del Desnudo-bajando-una-escalera nos contempla.» Lejos de mirar a la cámara, el artista aparece despatarrado en un sillón reclinable con los ojos cerrados. No sabemos si fue el propio Duchamp quien sugirió esa pose, pero subraya convenientemente la orientación retiniana de un artista que ya no quería pintar; pero *Belle Haleine* es una verdadera *invención* en otro ámbito y lleva el arte al terreno de la publicidad, donde la «imagen» lo es todo. Los artistas a veces han encontrado trabajo en la «ilustración artística» de la publicidad –el ejemplo más célebre es Andy Warhol–, pero el frasco de perfume de Duchamp no estaba vinculado a ningún producto, sino únicamente al personaje que adoptó para posar como Rrose. También fue una colaboración con Man Ray, una de las muchas que realizó con el fotógrafo norteamericano a lo largo de los años.

Como puso de manifiesto el título de una exposición de 2009 en la National Portrait Gallery («Inventing Marcel Duchamp»), pudo ser su capricho más coherente en el terreno de la creación de imágenes. A Duchamp siempre le había dolido la expresión francesa *bête comme un peintre* («estúpido como un pintor»), y si bien trataba de poner en sus lienzos la mayor complejidad cognitiva posible, la mera apariencia tenía un límite. Pero la gente no puede evitar que la

vean, y Duchamp no era un recluso; después del Armory Show ya fue una celebridad. A raíz de la cobertura mediática, se dio cuenta de que no tenía más remedio que aparecer en público de una manera u otra, y esas apariciones pasaron a ser una prerrogativa artística. Sin duda, para dar ese paso, se inspiró en la desinhibida baronesa y la excéntrica Mina Loy, que una vez se hizo fotografiar de perfil para enseñar un pendiente que se había hecho con un termómetro.

Duchamp, Picasso y su generación vivieron en el siglo de Kodak, y hay un sinnúmero de fotos de ellos; pero si Picasso aparece la mayor parte de las veces en instantáneas, retozando en una playa de la Costa Azul con total espontaneidad, Duchamp posó hasta el final de su vida, y lo hizo para famosos fotógrafos de moda como Edward Steichen y Arthur Penn, que trabajaban conociendo perfectamente el legado de Duchamp para la cámara; él, muy amablemente, se prestó a descender un tramo de escalera para un fotógrafo que en 1952 ilustró un artículo titulado «Dada's Daddy» (el papá de dadá) para la revista *Life*, e incluso sugirió posar desnudo para la sesión (ni la más mínima posibilidad, pues se trataba de *Life*, no de *The Little Review)*. A pesar de ese artículo espléndidamente ilustrado, para los lectores norteamericanos medianamente cultivados a Duchamp se lo encasilló, como era predecible, en el papel de «pionero del sinsentido y el nihilismo».

Man Ray fotografió a Duchamp con la forma de una estrella afeitada en la parte posterior de la cabeza y, en otra ocasión, con la cara enjabonada y el pelo formando los cuernos del diablo para el certificado «Monte Carlo Bond» («Bono de Montecarlo», 1924); también hubo varias sesiones en las que posó como Rrose Sélavy. En la versión más femenina del personaje se ven las manos de una mujer que parecen acariciar desde atrás el cuello del abrigo de pieles de Rrose. No hay que olvidar tampoco el póster «Wanted $2,000.00 Reward» («Se busca. Recompensa: 2.000 dólares»), basado en un *souvenir*, un artículo de broma en el que Duchamp insertó dos fotos suyas que parecen sacadas de un archivo policial. Duchamp viajó varias veces a París mientras el ambiente dadaísta iba animándose, y su carácter imperturbable y su increíble

capacidad para sacar el mayor partido con el mínimo esfuerzo cautivaron a sus colegas franceses..., pero pronto dejaría de tener colegas y se quedaría sólo con Duchamp, profesionalmente inescrutable, y, de hecho, sin dedicarse ya al arte, sino al ajedrez.

Su temporada en los Estados Unidos había sido extraña, como extraña era la tierra fronteriza que dadá habitaba en ese país. Dadá en Nueva York ni siquiera se consideraba dadá hasta que empezaron a llegar con cuentagotas las noticias sobre la erupción del volcán dadaísta en Suiza, y el dadaísmo neoyorquino se divulgó como una última salva de honor disparada por la proa. No obstante, la exaltación de Duchamp y Picabia no se disipó. La guerra aún no había terminado, pero sería Picabia, con su estilo de vida itinerante, quien acabó transmitiendo esa euforia al otro lado del Atlántico, en la cuna alpina de dadá. Intercambiar por correo números de publicaciones dadaístas era una cosa, pero las apariciones personales de Picabia en Nueva York, Zúrich y París lograron que el dadaísmo pareciera destinado a triunfar en todo el mundo.

7. LA ÚLTIMA RELAJACIÓN

Por una feliz coincidencia, el grupo de Zúrich concibió el término *dada* en abril de 1916, el mismo mes en que Duchamp mencionó sus *ready-mades* a un periodista del *Evening World* en Nueva York. El nexo entre ambos términos tardó en ser evidente, y luego, sólo lo fue por vías indirectas.

Un poco más tarde ese mismo año, el artista Marius de Zayas, nacido en México, y cuya Modern Gallery había presentado a Picabia en su primera exposición, publicó *African Negro Art: Its Influence on Modern Art,* un tema que también interesaba a Tristan Tzara. Fue en esos días cuando empezó la correspondencia entre ambos, y a finales de 1916 ya se leía en el círculo de Arensberg, por cortesía de De Zayas, *La primera aventura celestial del señor Antipirina* –con su discurso-manifiesto en el que se afirmaba que dadá era «nuestra intensidad»–. En esas fechas, el salón de los Arensberg había llegado a un estado de casi incandescencia con su combinación de brillantez artística y vigor intelectual, acompañada, además, con platos exquisitos y excelentes bebidas alcohólicas. Ese dadaísmo, llegado nada menos que desde Suiza, había encontrado el lugar perfecto para anidar.

A medida que empezó a migrar por el planeta, dadá parecía negarse a respetar las propiedades habituales del tiempo y el espacio, pues apareció en distintos lugares en momentos diferentes y rara vez siguió una cronología lineal o una secuencia causal; de ahí que, para seguir contando esta historia, sea necesario retroceder en el tiempo hasta llegar al trascendental encuentro entre Tzara y Picabia, pues la colaboración entre estos dos artistas sirvió para unir el Viejo Mundo con el Nuevo bajo el estandarte de dadá.

Poco después de que Picabia regresara a Nueva York en junio de 1915, cuando se sabía que estaba desempeñando una misión militar, comenzó a compartir casa con el pintor cubista Albert Gleizes y su mujer, Juliette Roche, que en esa época completó gran

parte de *Demi-Cercle*, su único poemario. Para Roche, el estilo de vida de Picabia fue todo un desafío. «Picabia no podía vivir si no lo rodeaba de la mañana a la noche una tropa de gente desarraigada, flotante y excéntrica a la que de un modo u otro apoyaba», recordó. «Toda la bohemia artística de Nueva York más algunos marginados de la guerra.» Con esa mezcolanza de gente en la casa, sumada a los apetitos desinhibidos y desenfrenados de Picabia, la juerga estaba servida: «Ruido a todas horas y golpes a la puerta. "Aquí hay una fiesta. Venid."» Aunque Roche y su marido se cansaron pronto del ritmo frenético que encontraron en el Nuevo Mundo, al principio fue una manera de vivir que los sedujo, y en un lugar donde, como escribió Roche en un poema:

> la madera de las bandas de jazz
> el gin-fizz
> los ragtimes
> las conversaciones
> abarcaban todas las posibilidades

Roche, Picabia y otros exiliados de guerra, como Duchamp, Jean Crotti y Mina Loy, eran visitantes asiduos de la Modern Gallery, donde se estaba preparando una nueva revista de gran formato llamada, en honor a la galería de Alfred Stieglitz, *291*. Entre sus notables innovaciones estaban los «psicógrafos» –composiciones pictóricas con palabras–, que presentaban fragmentos de conversaciones y de introspección psicológica entre grandes rombos negros que amenazaban con cubrir por completo la página. En «Reacciones mentales», Agnes Ernst Meyer dibujó las experiencias de mujeres de todas partes para contar los vacilantes avances del reconocimiento personal de la mujer en un mundo patriarcal. «En el mejor de los casos, su vida, toda su vida, no era más que la introducción de él a sí mismo.» Al final, Meyer se pregunta por la aflicción de las mujeres: «¿Por qué todos ponemos alguna pega a ser el denominador común humano?» Juliette Roche adoptó el formato del psicógrafo para varios retratos poéticos de *Demi-Cercle*, incluido uno que presenta el lugar de encuentro

preferido de los expatriados, el Breevort Hotel de la Quinta Avenida, a pocas calles al norte de Greenwich Village.

Mientras tanto, Gabrielle Buffet-Picabia, cada vez más preocupada por la prolongada estancia de su marido en Nueva York, decidió cruzar el Atlántico; cuando llegó, encontró a Picabia en medio de una vorágine de insomnio y neurastenia y trabajando a toda máquina. Su esposa acababa de entrar en una orgía creativa.

Decir que en esos días Picabia vomitaba obras de arte podría inducir a error, porque lo que estaba haciendo requería la precisión de un relojero. Para crear, tenía que estar en plena forma mental, aun cuando todos los otros aspectos de su vida tendieran a la disipación. En el quinto número de *291* se publicaron retratos (de De Zayas, Stieglitz y Paul Haviland, entre otros) íntegramente modelados sobre partes de máquinas. En la última página, De Zayas aclamaba a Picabia, en francés y en inglés, como el sucesor natural de Stieglitz. «De entre todos los que han venido a conquistar América, Picabia es el único que ha actuado como Cortés. Ha quemado las naves», escribió. «Se ha casado con América como un hombre que no teme las consecuencias. Y ha obtenido resultados.» En ese número también pudo verse un autorretrato junto a los retratos de Stieglitz, De Zayas y Haviland, y una bujía que llevaba un título realmente provocativo, *«jeune fille Américaine dans l'état de nudité»* (se ha sugerido que la joven americana podría ser Agnes Meyer, una belleza aparentemente inmune a los conocidos encantos del artista).

En febrero de 1916, a Picabia se le concedió la última palabra en el que fue el último número de *291*, y allí reiteró la actitud que había adoptado en la época de su primer viaje a los Estados Unidos; a saber, que la pintura, para ser «la expresión más genuina y más pura de nuestra vida moderna», necesitaba absorber el mundo visible en un complejo de reacciones mentales y emocionales. El agente de la visión es el ojo de la mente, no la retina. A diferencia de su amigo Duchamp, Picabia nunca se declaró decididamente antirretiniano, pero dibujar con toda minuciosidad una bujía y llamarla «muchacha americana en estado desnudez» era su manera de saludar a ese otro desnudo bajando una escalera, y un guiño y

un reconocimiento a la «novia» que Duchamp estaba cortejando en su nunca acabado *El gran vidrio*.

Buffet-Picabia convenció a su marido para que fuese a Cuba y cumpliera su misión, consistente en conseguir reservas de azúcar para Francia, y así evitar un consejo de guerra o algo peor. Cumplida la misión, pusieron rumbo a Barcelona, donde se encontraron con Gleizes, Roche y otros amigos del París anterior a la guerra.

Aparte de una aventura que tuvo con Marie Laurencin, una pintora que había sido amante de su amigo Apollinaire, a Picabia la capital catalana le pareció deprimente. Desesperado por encontrar algo que le hiciera menos aburrida la vida, decidió lanzar su propia revista y la llamó *391*, sucesora numérica de *291*, que acababa de dejar de publicarse. En una carta a Stieglitz, reconoció que «*391* no está tan bien hecha, pero es mejor que nada, pues la verdad es que aquí no hay nada, nada, nada». Esa repetición –nada, nada, nada– reapareció con fuerza varios años después en el «Manifiesto caníbal». En el primer número de *391*, Picabia proclamó que su plataforma artística, puesta a punto en los Estados Unidos, «sólo empleará símbolos tomados del repertorio de formas puramente modernas», es decir, las máquinas.

Fue un proyecto curioso. Picabia tenía recursos para financiar una publicación bellamente editada, pero no el temperamento para seguir un calendario regular. O quizá *391* fue una auténtica publicación periódica en el sentido de que, efectivamente, se publicaba periódicamente, o sea, de vez en cuando; entre enero de 1917 y octubre de 1924 sólo vieron la luz diecinueve números. El formato también fue cambiando con los años. Tras los primeros siete números, de aproximadamente 38 × 25 cm, la revista pasó a editarse en varios formatos más grandes, algunos de casi 60 cm de alto. Al margen de las dimensiones, el diseño era exquisito, y rezumaba el ingenio y la perversidad propios de Picabia.

Si bien parecía ser su foro privado para burlarse del mundo, los lectores con más criterio reconocieron su talento para evaluar (y acallar) las veleidades artísticas e intelectuales. En el primer

número, que se abría con un poema en el que, fingiendo paciencia, Picabia arremetía contra dos artistas rivales, Robert Delaunay (del que sugería maliciosamente que se iba a Lisboa a decorar las fachadas de todos los edificios de la ciudad) y Picasso («Picasso se arrepiente», se leía en otro artículo, en el que se comunicaba que el maestro cubista se había matriculado en la École des Beaux Arts).

En medio de todas esas diabluras, Picabia contó un curioso incidente: un cuadro que había enviado a París acabó confiscado en la frontera y enviado al ministro de Patentes porque se sospechaba que era el diseño de un freno de aire comprimido. Durante la guerra, cualquier cosa que pareciera un dibujo técnico despertaba sospechas, pero ese episodio pone de manifiesto un problema que duró años; las autoridades aduaneras norteamericanas confiscaron una vez una escultura de Brancusi porque decidieron que no era arte, sino material industrial sujeto a aranceles. Casi como un desafío, las portadas de todos menos uno de los primeros nueve número de *391* eran dibujos mecanomorfos de Picabia, incluida la exquisita y extraña representación de una bailarina de flamenco («Flamenca», n.º 3), la hélice de un barco ingeniosamente titulada «culo» (n.º 5) y una bombilla eléctrica llamada «Américaine», a través de la cual se pueden ver las palabras *flirteo* y *divorcio* (n.º 6).

En los tres meses que pasó en Barcelona, Picabia sacó, uno tras otro, cuatro números de *391*, y tres más durante el verano, ya de regreso en Nueva York. Además de incluir reproducciones de obras de arte y colaboraciones ocasionales de otros artistas, la revista también fue un foro para su propia poesía. Picabia había comenzado a escribir a principios de la guerra, y el goteo inicial llegó a ser un verdadero torrente, sobre todo durante sus episodios neurasténicos, cuando los médicos le recomendaban que no pintara. (Su segunda colección, *Poemas y dibujos de la hija nacida sin madre,* la dedicó a sus médicos de Nueva York, París y Lausana.) Es difícil leer esos poemas y considerarlos la prueba de una cura. Antes al contrario, son una aglomeración desordenada y confusa de sufrimiento, intemperancia y oscuridad. La abstracción, de la que había sido pionero en pintura, parece haber fluido libremente también en sus textos.

Una tercera parte de *Cincuenta y dos espejos*, su primer libro, está tomada de números de *391*. Si en general aparecen bajo el epígrafe «Convulsiones frívolas», título de un poema publicado en el segundo número, entre esa bruma se pueden atisbar fragmentos de su vida y facetas de su temperamento. Picabia puede describirse a sí mismo como un «ángel gorrón» y hablar de «mis indecentes sandeces», o, en una sarcástica valoración propia: «Sólo tengo una lengua, / y con malos modales»; aun así, de repente expresa las promesas más lúcidas: «Quiero mi vida para mí mismo»; «hay que ser muchas cosas» y «exijo lo magnífico». Mujeriego empedernido, Picabia no intenta en absoluto ocultar sus escapadas extraconyugales:

> Sí, iría
> hasta las antípodas
> por una sola y placentera hora
> de pasión y vértigo.

Las frecuentes referencias al opio revelan otra debilidad:

> Junto a la mesa humea
> la gorda pipa
> Como una grieta
> en el cerebro ultraterrestre

En esos poemas se despliega el registro completo de sus tribulaciones neurasténicas, y constituyen una crónica de su euforia creativa y erótica inducida por las drogas, a la vez que sondean las profundidades de la fatiga y la depresión hasta llegar a ese foso donde una idea no es más que un «chillido animal». Aunque es posible que no fuera ésa su intención, seguramente Picabia fue uno de esos «artistas del lenguaje / que sólo tienen un agujero que es boca y ano» (versos del primer poema que publicó jamás, en traducción inglesa, en la revista de Man Ray y Duchamp *The Blind Man*, en mayo de 1917).

Además del sexo y las drogas, la poesía de Picabia tenía claros signos de otra reveladora influencia norteamericana. En el único número de *Rongwrong*, otra pequeña revista de Duchamp (mayo de 1919), se publicó una carta firmada por un tal Marcel Douxami (un casi tocayo, lo que llevó a muchos a suponer que, en efecto, era él quien la había escrito). Douxami, un ingeniero de New Jersey, pensaba que los poemas de Picabia eran meras patrañas, pero hizo un interesante comentario que los relacionaba con la actualidad del momento. «En mi opinión, la poesía de Picabia parece surgir de una música norteamericana, un ritmo sincopado con una melodía que el compositor no pudo anotar o no sabía cómo hacerlo.»

Douxami no iba desencaminado, aunque salta a la vista que todavía no había oído o procesado la nueva palabra, *jazz*, un término que empezaba a circular junto con otra palabra de cuatro letras: *dada*. De hecho, *Jazz*, pintura con aerógrafo de Man Ray, data del mismo año que *Rongwrong* y, vistas las connotaciones casi sinónimas de las dos nuevas palabras, podría haberse llamado perfectamente *Dada*.

Para muchos, jazz y dadá eran intercambiables. «Dadá transforma el jazz en poesía moderna», decía un titular del *Boston Evening Transcript* en 1921, donde se habló del nuevo fenómeno en apartados titulados «Un hijo intelectual de la guerra» y «Literatura con neurosis de guerra». En Europa, los carteles de las actividades dadaístas incluían a veces la palabra *jazz* como parte de su sopa de letras tipográfica, y en 1922 se publicó en Yugoslavia, lejos de los circuitos de los intérpretes del nuevo ritmo, una revista llamada *Jazz*.

Vistos esos tempranos usos del término, es posible que *jazz* llegara montado a caballo sobre dadá; pero el dadaísmo en sí estaba en cierto modo en deuda con fenómenos norteamericanos como el jazz. Hugo Ball dejó constancia de ello poco antes de abrir el Cabaret Voltaire, cuando escribió en su diario una nota en la que se castigaba a sí mismo, y a sus compinches, por su altanero eurocentrismo; en su opinión, el arte no debía mofarse de aquello que podía tomar de la corriente de moda por lo norteamericano. Lo que debía hacer era integrarlo en sus principios, porque de otro

modo se quedaría estancado en un mero romanticismo sentimental. Los propios norteamericanos, con innovaciones como el jazz, fueron los precursores de un cambio radical y de una elegancia cultural personalizada, y la vanguardia artística se esforzaba para no quedarse a la zaga.

Un estudiante norteamericano en el extranjero no tardó en causar impresión en Inglaterra como defensor de esa corriente norteamericanista. En 1914, y en el marco de un debate universitario en Oxford, T. S. Eliot escribió a sus amigos de los Estados Unidos: «Les señalé lo mucho que debían a la *amurrican culcher* en el *drayma* (incluido el cine), en la música, en los cócteles y en el baile. Y dije: mirad lo que nosotros, los pocos norteamericanos que vivimos aquí, nos estamos perdiendo mientras dedicamos nuestra energía a elevaros [...] nosotros, la avanzadilla del progreso, nos vemos obligados a seguir ignorando el foxtrot.» Para Eliot, el jazz pasó a ser casi un adorno de su tarjeta de visita, y en 1920 le aseguró a un amigo inglés que llevaría a una fiesta «una *banjorine* de jazz, no un laúd». En esos días ya era un poeta célebre, asociado al movimiento de vanguardia denominado vorticismo.

En el Cabaret Theatre Club de Londres, el *turkey trot* y el *bunny hug* se consideraban «bailes vorticistas» en un ambiente que alguien calificó de «tórrido jardín vorticista de gente que gesticula, baila y habla mientras el ritmo de las formas primitivas del ragtime vibran en la espaciosa sala». En sus comentarios al ballet *Parade*, de Diáguilev, con música de Erik Satie, representado en Londres en 1919, F. S. Flint se preguntó cómo llamarlo: «¿Cubofuturista? ¿Verso libre físico? ¿Jazz plástico? ¿Un *grotesque* decorativo?

Semejante indecisión terminológica proliferaba entre los que documentaban los acontecimientos de la época; por tanto, no es de extrañar que el impacto de las actividades de vanguardia contemporáneas a la propagación del dadaísmo tuvieran cierta imprecisa asociación con el jazz. Pocos años después, el novedoso elemento del jazz hizo su entrada en las representaciones de dadá, que también pareció adoptarlo como una de sus especialidades. Así, cuando en Londres la artista Madame Power apareció

anunciada con «sus elefantes que bailan el jazz», ¿cómo no pensar que dadá había llegado a la ciudad?

En la Europa continental, el jazz llegó como un accesorio a los nuevos bailes; una prolongación, de hecho, de la animación con que tocaban los músicos. «Se divierten con la cara, con las piernas, con los hombros; todo se sacude y tiene un papel», exclamó fascinado Yvan Goll, que había presenciado un clima de exaltación parecido en el Cabaret Voltaire, que Hans Richter había descrito como «un sexteto. Cada cual tocaba su instrumento, es decir, se tocaba a sí mismo, apasionadamente y con toda el alma». Huelsenbeck y su pasión por los grandes tambores y el «ritmo negro» preanunciaron el cuadro de Marcel Janco *Jazz 333* (1918). Arp, Hausmann, Schwitters y otros dadaístas siguieron siendo fanáticos de los últimos ritmos del jazz hasta mucho después de que amainaran los vientos de dadá. En la medida en que el dadaísmo se percibía como parte de un complejo modernista que incluía el cubismo y el futurismo, las contorsiones visuales comunes a los tres movimientos podían considerarse imbuidas del espíritu del jazz. «Como un cuadro cubista de Picasso, una acuarela de Klee», escribió en 1921 el *bon vivant* y gurú de la moda F. W. Koebner en Berlín; «aparentemente sin sentido y discordante, el jazz es, en realidad, completamente armonioso gracias precisamente a su discordancia».

Es posible que los muchos libros de Koebner dedicados a los bailes populares llegaran a manos de George Grosz y Raoul Hausmann, que también se interesaban por los ritmos más modernos; también Arp era un bailarín entusiasta. Con su inclinación por todo lo norteamericano, Grosz fue un incondicional del jazz. El compositor checo Erwin Schulhoff puso música a *La bomba de nubes*, de Hans Arp, después de conocer el jazz por intermedio de Grosz en 1919, y compuso un impecable «orgasmo» de cinco minutos para una solista titulado *Sonata Erotica*. Schulhoff era oriundo de Praga, ciudad en la que una amplia iniciativa llamada poetismo absorbió a dadá como parte de las tendencias culturales de la época, cuando el jazz, Charlie Chaplin, los deportes, el baile, el music-hall y el circo se ensalzaban como «lugares de improvisación perpetua», valorados precisamente por su falta de

pretensiones y, por encima de todo, porque no eran arte. «Los payasos y los dadaístas nos enseñaron este escepticismo estético», escribió Karel Teige, uno de los líderes del poetismo.

Escepticismo estético era precisamente lo que Gilbert Seldes recomendaba en su influyente libro *The Seven Lively Arts* (1924), donde menospreciaba el «tremendo esnobismo del intelecto que resarce las horas muertas que dedicamos a la búsqueda del arte». Con esa primera persona del plural se refería a los norteamericanos «herederos de una tradición en la que lo que vale la pena ha de ser aburrido; y la mitad de las veces invertimos todas nuestras energías y pretendemos que lo que es aburrido es de mayor calidad, más serio, un "arte más grande"». Era ése un punto de vista que compartían los dadaístas, y sin que Seldes supiera nada de dadá. Con todo, esa defensa de las artes «alegres y movidas» como el cine, el jazz, los espectáculos de variedades y otros entretenimientos populares, habría sido bien recibida en los círculos dadaístas. Las cualidades nacionales que enumera Seldes –«nuestra independencia, nuestra despreocupación, nuestra franqueza y nuestra jovialidad»– caracterizan también la experiencia de Duchamp y Picabia en los Estados Unidos, que vieron en ellas una manifestación esencial y completamente inconsciente del espíritu dadaísta.

En marzo de 1917, cuando los Picabia regresaron a Nueva York desde Barcelona, no tardaron en «formar parte de una variopinta pandilla internacional que convertía la noche en día», recordó Gabrielle, la mujer de Picabia. Formaban el grupo «objetores de conciencia de todas las nacionalidades y ámbitos de la vida que vivían inmersos en una increíble orgía de sexualidad, jazz y alcohol». Quizá por ello no deba sorprender que Gabrielle volviera pronto a Europa para reunirse con sus hijos.

Cuando Gabrielle se marchó, Picabia alquiló un apartamento con el compositor Edgard Varèse, donde pronto los dos acordaron –en el verano neoyorquino y antes del aire acondicionado– practicar el nudismo en casa, e incluso recibían a los visitantes en cueros. Entre esas visitas estuvo Isadora Duncan, que tampoco era una mojigata,

por lo cual reivindicó a Picabia como siguiente amante de su larga lista. Un día, Duncan telefoneó a Duchamp para pedirle que la visitara a mediodía. Cuando llegó el joven artista, sin saber qué le esperaba, aunque sospechaba que se trataba de algo erótico, ella lo llevó directamente a su dormitorio –al armario, concretamente–; lo abrió con gesto histriónico y, dentro, Duchamp vio a su amigo encaramado en un taburete y tomando una taza de té. «Isadora me ha escondido aquí sin decirme por qué», dijo él.

Poco después de esa visita inolvidable, se atribuyó a dadá un escándalo que dio mucho que hablar, aunque su protagonista poco tenía que ver con el dadaísmo. Arthur Cravan –para quien era cuestión de honor insistir siempre en su parentesco con Oscar Wilde– se había forjado una reputación editando en solitario la revista *Maintenant*, un proyecto sin ningún tipo de restricciones que probablemente inspiró a Picabia su personal *391*. La especialidad de Cravan era insultar a los artistas. «Un cuadro de Chagall sólo me inspira repugnancia», escribió; o «Metzinger, un fracaso que se ha aferrado a los faldones del cubismo». «Un buen consejo» que Cravan dio a esos desdichados: «Tomad unas cuantas píldoras y purgad vuestro espíritu; follad mucho o, mejor aún, entrenaos con rigor»; como él mismo, de hecho, ya que tuvo ciertos éxitos en su faceta de boxeador. «El genio no es más que una manifestación extraordinaria del cuerpo.»

Cravan pasó una temporada en Barcelona, donde cayó noqueado en un combate legendario ante el campeón de pesos pesados Jack Johnson y llamó la atención de otro artista de paso en la ciudad, Picabia. En el primer número de *391*, Picabia insertó un divertido artículo sobre tan pintoresco atleta: «Arthur Cravan es otro más a bordo del transatlántico. Dará algunas conferencias. ¿Se vestirá de hombre de mundo o de vaquero? Para su debut, optó por lo segundo, e hizo una aparición impresionante a caballo y disparando tres tiros con su revólver.»

En Nueva York, Cravan comenzó a frecuentar el círculo de Arensberg, donde, con poco tacto, le tiró los tejos a Mina Loy, aunque al final la poeta aceptó; se casaron y tuvieron una hija,

nacida después de que Cravan desapareciera misteriosamente en el Golfo de México. Nunca se volvió a tener noticias de él.

Pero en junio de 1917, cuando Cravan aún estaba vivito y coleando, Duchamp le organizó una conferencia en los Independientes, en Grand Central Palace, que acogió la *Primera Exposición de la Society of Independent Artists*, en la que, por supuesto, no se expuso la *Fuente*. Cravan llegó una hora tarde, y tan borracho que apenas se aguantaba de pie en el podio, donde dio un sonoro puñetazo antes de empezar a quitarse la ropa mientras iba soltando obscenidades. El público se lanzó en desbandada hacia la salida y pronto llegó la policía a cerrar la sala. «Una conferencia maravillosa», comentó más tarde Duchamp. Esa ocasión se ha contado de oficio en los libros sobre dadá, y se convirtió, de hecho, en canónica para los que gustaban de asociar el dadaísmo con los escándalos y nada más.

La «conferencia» de Cravan, que alimentó la percepción superficial de que dadá era un ejemplo de mala conducta juvenil, forma parte de esas leyendas urbanas que no son más dadaístas que las fiestas a las que asistían Scott y Zelda Fitzgerald en la alocada década de la ley seca; pero es innegable que tiene la virtud, en el presente contexto, de ilustrar el desesperado letargo etílico que afectó a toda la comunidad de exiliados mientras duró la guerra. Lo que para muchos se había iniciado como un estimulante interludio en Nueva York, empezó a parecerse a un estilo de vida escabroso.

Tras ese verano de libertinaje, Picabia por fin dijo basta y en octubre se reunió con su familia en Europa, pero esa decisión no le sirvió para acabar con sus tribulaciones y conquistas. Un mes después de volver a París, conoció a Germaine Everling, cuyo matrimonio estaba a punto de irse a pique. Con su habitual presteza erótica, Picabia la enamoró locamente, y diez días después pasaron una luna de miel extraconyugal en el mismo lugar donde había pasado la luna de miel con Gabrielle.

Ni ésa ni sus otras proezas se las ocultaba a su mujer, cada vez más obligada a cuidarlo cuando él tenía sus brotes neurasténicos y

depresivos, tan graves ya que Picabia aceptó someterse a un largo tratamiento en Suiza –no sin antes dejar bien atada su relación con Everling, que terminó poniendo fin a su matrimonio con Gabrielle–. Como recordó más tarde Everling, Gabrielle le dijo directamente que podía quedarse con Picabia si eso era lo que quería, pero le dejó bien claro que su estado de salud mental era precario. Perspicaz y complaciente como siempre, le sugirió a Everling que visitara a Picabia todos los días para mantenerlo animado, y le aseguró que ambos estaban por encima de las convenciones burguesas.

En febrero, la familia se instaló en Lausana, donde Picabia se trató con el prestigioso Dr. Brunnschweiller; Everling se les unió en junio. Picabia fue a buscarla a la estación, y reconoció que su estado había empeorado porque le había disparado varias veces un artista que se enfureció cuando lo encontró en la cama con su mujer. El lado mujeriego de Picabia tiene sin duda cierto toque de picaresca, pero ese episodio sirve para recordar lo temerario que podía llegar a ser. Era esa volatilidad lo que había llevado a Gabrielle a dejarlo solo en Nueva York el año anterior. Un biógrafo lo expresó a la perfección: «Picabia, con o sin depresiones, se permitía llevar una vida de soltero y hacía todo lo posible por poner en práctica toda clase de ardides y experiencias agotadoras que los separaban, pues quería alcanzar ese estado de libertad absoluta que es patrimonio del superhombre.» Como sugiere la referencia nietzscheana, Picabia estaba acostumbrado a vivir «más allá del bien y del mal», pero vivir así se parecía a habitar una tierra de nadie en un sentido casi militar.

Es posible que haya que incluir a Picabia entre las bajas del conflicto bélico de entonces, pero no porque padeciera neurosis de guerra, sino por la acelerada progresión de sus propios apetitos sin límites. Para usar el vocabulario de las máquinas que él tan hábilmente asimiló en su producción artística, Picabia era una barrena humana que taladraba en el futuro. Quiso la casualidad que la única persona más dispuesta a deleitarse en su espíritu viviera en Zúrich. Era un atildado rumano que oteaba ansioso el horizonte para descubrir dónde, y de qué manera, dadá podía empezar una nueva vida.

Durante la temporada de la Galerie Dada, Tristan Tzara se ocupó de consolidar los contactos internacionales, a los que bombardeó con recortes de prensa sobre las audacias de dadá mientras pedía colaboraciones para una nueva publicación del movimiento. Sus buenos oficios resultaron vitales, pues comprendió que a las naciones beligerantes les encantaba proporcionar materiales propagandísticos, sin pagar el franqueo, como parte de los gastos rutinarios del esfuerzo bélico. Por alguna razón, el arte encajaba en esa categoría. Así pues, la galería se llenó de obras procedentes de Alemania, Francia e Italia que compartían amigablemente las salas de exposición. De acuerdo, era propaganda, pero «propaganda para nosotros».

Ahora, con Ball otra vez fuera del cuadro, Tzara se dispuso a embarcarse en su campaña publicitaria más ambiciosa. Su tarjeta de visita fue el primer número de *Dada*, que vio la luz en 1917. No puede decirse que fuese un gran número, ya que sólo tenía diecisiete páginas, con textos en las páginas de la izquierda frente a reproducciones de obras de arte a la derecha, poco más que una exigua reseña de lo que había ocurrido desde la publicación de *Cabaret Voltaire* un año antes. No obstante, su tamaño abarataba el envío por correo –a fin de cuentas, ése era el principal objetivo–, y estaba al mismo nivel de otras revistas de la vanguardia internacional que se publicaron durante la guerra, como *SIC*, de Pierre Albert-Birot, y *Nord-Sud*, de Pierre Reverdy, en París; *Neue Jugend* con su nuevo director Wieland Herzfelde en Berlín, y *De Stijl*, que Theo van Doesburg había lanzado en Leiden en octubre.

Gracias a su determinación para establecer contactos con enclaves vanguardistas de todo el mundo y promover la causa de dadá, poco a poco Tzara fue advirtiendo que en Nueva York también ocurrían cosas interesantes, y que en ellas participaba el artista Francis Picabia. En agosto de 1918, cuando se enteró de que Picabia estaba en Suiza, Tzara le escribió para presentarse y le pidió una colaboración para *Dada;* le describió la revista a grandes rasgos como una publicación «sobre arte moderno» (añadiendo que su objetivo era representar las «nuevas tendencias», si bien «según un criterio que ha de seguir siendo secreto»). Los dos hombres no

tardaron nada en trabar amistad y comenzaron a enviarse publicaciones y manuscritos, y en noviembre Picabia ya confesaba: «Vivo completamente aislado de todo, y sus cartas son un contacto cordial que me hace bien.» (Tampoco le ocultó sus problemas neurasténicos y que estaba sometiéndose a un tratamiento psiquiátrico.) Ambos compartían un auténtico afecto por Apollinaire, viejo amigo de Picabia y víctima reciente de la epidemia de gripe española que azotó el mundo después de la guerra. La repentina pérdida afectó profundamente a Picabia, porque su esposa había cenado con Apollinaire en París menos de una semana antes de su muerte, y porque él le había manifestado su deseo de ir a visitarlos pronto en los Alpes.

En su correspondencia, Picabia y Tzara se revelan como espíritus afines que buscan el calor y la luz casi furtivamente, deprimidos los dos y desconsolados en su aislamiento. «¿Puedo llamarlo mi amigo?», escribió Tzara a principios de diciembre, y Picabia, con calidez, pero algo burocráticamente, contestó: «Querido señor y amigo.»

En el centro de esa estimulación recíproca se encuentra una serie de revelaciones fundamentales para la concepción que Tzara tenía de dadá como fuerza destructiva, un punto de vista que no podía ser más afín a Picabia, gran aventurero intelectual y artístico. Tzara sugería que esa amistad en ciernes se nutría de una «sangre diferente, cósmica», que le daba «fuerzas para reducir, descomponer y luego ordenar en una unidad estricta que es caos y ascetismo a la vez». Por su parte, Picabia expresó su aprecio por el manifiesto de Tzara, que, en su opinión, «es expresión de toda filosofía que busca la verdad, cuando no hay verdad, sólo convenciones». Tzara respondió aplaudiendo el «principio individual de dictadura» de su amigo, que es «sencillez, sufrimiento + orden». Eran pocos los que en esos días habrían podido discernir algo así en la devastada y devastadora poesía de Picabia, pero los poemas de Tzara también eran testimonios de su peculiar mezcla de la exasperación, el tormento personal y la capacidad de asombro de un espíritu libre. Si William Blake distinguía sus *Cantos de inocencia* de los *Cantos de experiencia*, Tzara y Picabia los mezclaban

libremente en el mismo poema, incluso dentro de un mismo verso. Ese contacto epistolar era una especie de fusión alfabética que despertaba en cada uno de ellos el sentimiento de que el otro era capaz de terminar sus frases. Sin embargo, esa sensibilidad compartida los llevó precipitadamente a algo parecido a una mezcla de abatimiento y exultación, pero... ¿cuántos hay realmente capaces de manejar algo así?

En el origen de la negatividad particular de Tzara se encontraba el genio enriquecedor de dadá: la negación era un valor positivo. «Le digo», confió Tzara a Picabia, «que la única afirmación del trabajo destructivo (que toda arte irradia) es la productividad, y que eso sólo puede darse en individuos fuertes», curtidos en la práctica de una autoestima nietzscheana, como Picabia. Así, Tzara pudo atraer a Picabia con confesiones que el artista, mayor que él, estaba preparado para entender mejor que nadie. «Nunca he dejado escapar una sola oportunidad de ponerme en peligro, y además de la maldad, es un placer eficaz y recreativo agitar pañuelos mágicos delante de los faroles de unos ojos de vaca», expresión que es un reflejo atribulado de la poca estima que Tzara tenía por los suizos que formaban el público de dadá en Zúrich.

En ese momento, Picabia ya instaba a Tzara a que hiciera una larga visita a París, ciudad a la que estaba a punto de regresar. A Tzara le encantó esa perspectiva: «Quizá podamos hacer cosas hermosas, pues tengo un deseo estelar y demente de asesinar la belleza.» Esas confesiones lograron que Picabia demorase su regreso a París para visitar a Tzara en Zúrich. Las cartas eran una cosa, pero ahora un encuentro en persona parecía primordial para ambos. Lo que en principio iba a ser una visita breve se prolongó durante tres semanas, semanas que «pasaron volando», escribió después Picabia.

La visita de Picabia a Tzara y su menguante círculo de dadaístas de Zúrich se pareció al momento en que una llave encaja en una cerradura. La reciprocidad no pudo ser mejor, y todos se beneficiaron de una estimulación mutua. «La primera aparición de Picabia, que nos invitó a todos a champán y whisky en el Elite Hotel,

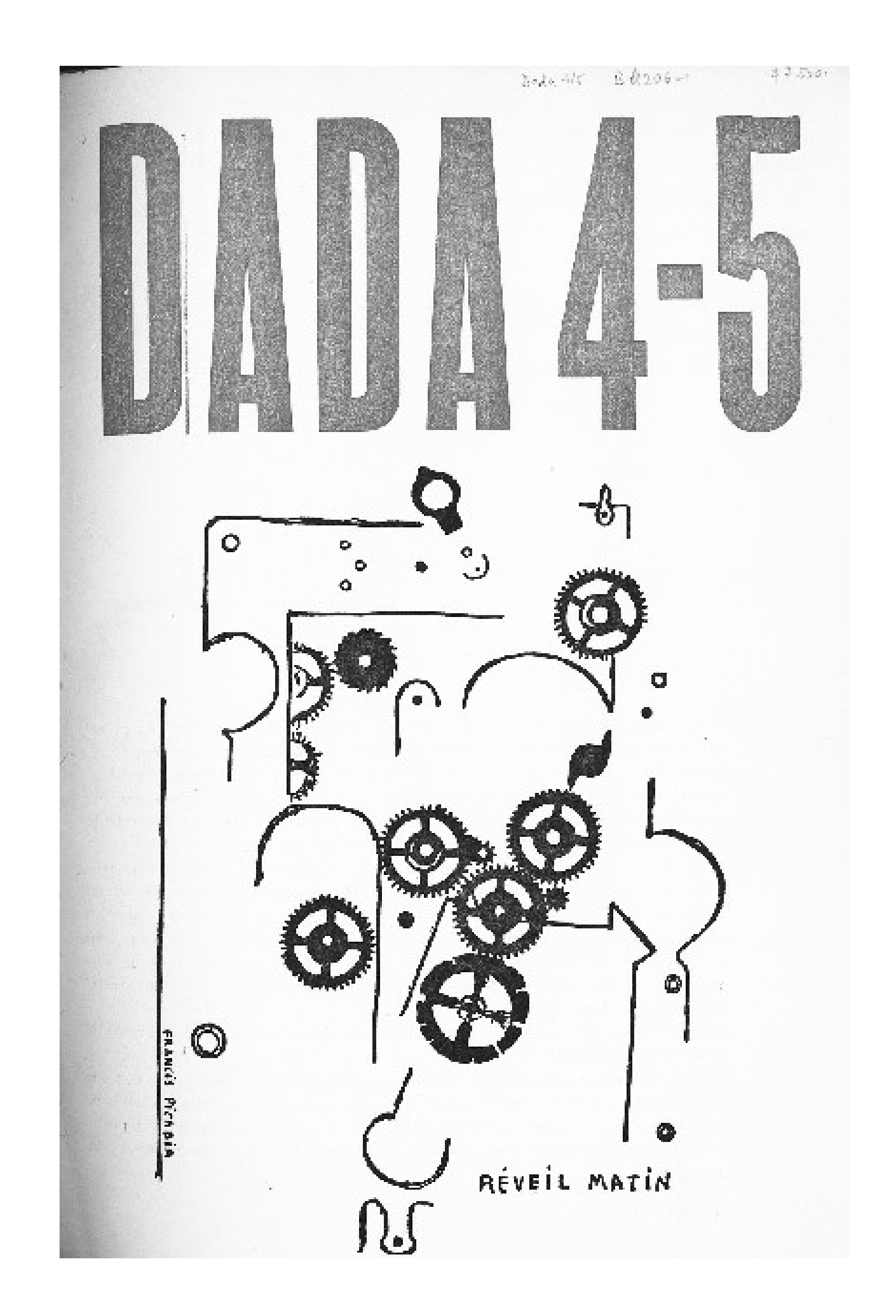
nos impresionó de todas las maneras posibles», recordó Richter. Además de poseer ingenio y audacia, Picabia tenía dinero y no era nada convencional; era un espíritu libre y, además, una *rara avis*, «¡un trotamundos en medio de una guerra mundial!». Con todo, su creatividad era inseparable de su nihilismo sin tregua. Tenía «una fe radical en la falta de fe» que fascinaba a Tzara, pero a Marcel Janco lo hundió directamente en la depresión. El propio Richter reflexionó así: «Vi a Picabia muy pocas veces; pero en cada ocasión, fue una experiencia de muerte.» (Richter finalmente se fue a vivir a Nueva York, donde, hacia el final de sus vidas, rodó películas con Duchamp y otros artistas afines al dadaísmo, y reconoció que Duchamp y Picabia caminaban por una línea muy delgada en la que repudiaban el arte haciendo arte, aunque lo que hacían de él no respetara las convenciones artísticas; el *readymade* era el mejor ejemplo.)

Detrás de la cautivadora oscuridad de Picabia había euforia, al menos para aquellos capaces de soportarla. El impulso dinámico de la negación necesitaba una fuerza contraria positiva, una receptividad benéfica. Ésa era una de las paradojas sobre la que se situaba dadá, casi como esas celebridades de los locos años veinte, ávidas de publicidad, que se encaramaban en lo alto de mástiles con la tranquilidad de alguien que se repantiga en una tumbona. Tzara plasma de pasada ese rasgo en una crónica sobre el ambiente de Zúrich que escribió en 1920 para el *Almanaque Dadá* de Huelsenbeck, y no deja de desconcertar que identifique a Picabia como «el antipintor que acaba de llegar de Nueva York» y cuya llegada fue la causa del siguiente paso en el camino de la negación exaltada. «Destruyamos seamos buenos creemos una nueva fuerza de gravedad NO = SÍ», y, sin ninguna pausa ni signos de puntuación, se lanza a tratar otro tema distinto:

Dadá significa nada Quién? catálogo de insectos
grabados de Arp
cada página una resurrección cada ojo un salto temerario
abajo el cubismo y el futurismo cada frase
un bocinazo

Arp y Tzara visitaron a Picabia en su hotel. «Cuando llegamos, estaba ocupado diseccionando un despertador», recordó Arp. «Despiadadamente, fue despiezándolo hasta encontrar el muelle, y lo arrancó con gesto triunfal. Interrumpiendo ese trabajo un momento, nos saludó y enseguida imprimió en trozos de papel las ruedecillas, el muelle, las agujas y otras piezas secretas del reloj. Después las unió con líneas y acompañó el dibujo con comentarios que daban fe de un raro ingenio muy alejado del mundo de la estupidez mecánica.» Arp, con visión de artista, añadió: «Creaba máquinas antimecánicas»; en su creatividad sin freno Picabia produjo «una flora rebosante de esas máquinas inservibles». No ha de extrañar, pues, que uno de esos relojes desarmados adornara la portada de *Dada 4-5*.

Tzara, absorto ahora con la poesía de Picabia, pensaba que podía transmitirse más fácilmente por correo que sus obras de arte; pero había visto algunos de los cuadros, solicitados para una muestra por un marchante de Zúrich que después los devolvió perentoriamente a Picabia sin ninguna explicación –y contra reembolso–. La admiración de Tzara aumentó cuando lo conoció personalmente; así pues, comenzó a buscar oportunidades para hacer circular la obra de su amigo por todos los medios. En febrero de 1919 mencionó que «un tal señor Benjamin (escritor-periodista)», estaba interesado en adquirir *Hija nacida sin madre.* El señor en cuestión era Walter Benjamin, uno de los intelectuales más brillantes de la primera posguerra. En esos días, mientras hacía el doctorado en Berna, vivía al lado de Ball y Hennings, quienes, naturalmente, lo pusieron al corriente de las últimas actividades del dadaísmo en Zúrich.



Dada *4-5 (mayo de 1919), portada de Francis Picabia*.
Copyright © 2014 Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), Nueva York / ADAGP, París.

Benjamin no consiguió comprar la fantasiosa «hija» de Picabia, pero sí un cuadro pequeño de Paul Klee titulado *Angelus Novus*, que tuvo un espacio en las *Tesis sobre la filosofía de la historia* que Benjamin escribió cuando ya se cernía la sombra de otra guerra mundial. El filósofo encontró una muerte prematura en 1940,

mientras huía de los nazis. En el ángel de Klee, Benjamin descubrió esta alegoría:

> Sus ojos miran fijamente; tiene la boca abierta y las alas extendidas. Así se imagina uno al ángel de la historia. Su rostro mira hacia el pasado. Allí donde ante nosotros se despliega una cadena de datos, él ve una única catástrofe que acumula sin cesar una ruina tras otra y las va arrojando a sus pies. Le gustaría detenerse, despertar a los muertos y volver a componer lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se enreda en sus alas, y es tan violenta que el ángel ya no puede cerrarlas. Esa tempestad lo empuja irremisiblemente hacia el futuro, al que él vuelve la espalda mientras, ante él, el cúmulo de ruinas va alzándose hasta el cielo. Y a esa tempestad la llamamos progreso.

Ese escalofriante fragmento se ha celebrado, y con razón, en reiteradas ocasiones; pero ¿se ha reconocido alguna vez su afinidad con dadá, o ha visto alguien que dadá puede incluso ser su fuente? Las tesis de Benjamin incluyen esta observación aforística: «No hay documento de la civilización que no sea a la vez documento de la barbarie», un punto de vista ensayado, representado, gritado y susurrado cuando dadá se marchó de Zúrich y puso rumbo a Berlín y más allá.

En su concepción mesiánica de la barbarie política moderna, Benjamin reconoció la importancia de dadá. El dadaísmo ocupa un lugar central en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* donde sirve de modelo de los efectos de choque de los medios modernos en general: «La obra de arte de los dadaístas se convirtió en instrumento de la balística. Daba en el espectador como un proyectil.» En una palabra, formaba parte de un arsenal concebido para disparar la alarma. *Despertad*, oía Benjamin gritar a dadá; *es más tarde de lo que creéis*. En sus tesis sobre la historia, Benjamin exhorta a los lectores a darse cuenta de que el «estado de emergencia» en que vivimos no es la excepción, sino la regla. Cuando las escribió, ya había dedicado la mejor parte de una década a compilar un vasto archivo de notas para el *Proyecto Arcades*, un retrato de París como capital del siglo XIX y plataforma de lanzamiento del XX.

Para Benjamin, su proyecto se parecía a «un despertador que impulsaba al kitsch del siglo pasado a un "ensamblaje"». Realizó gran parte de sus investigaciones en la mítica capital francesa, durante los días de gloria del surrealismo. Aunque no era un integrante del movimiento, estaba en contacto con Breton, Tzara y otros, y en 1929 escribió un artículo sobre el surrealismo para el público alemán, en el que celebraba su «iluminación profana». Concluyendo que los surrealistas «cambian, en una persona, el juego de los rasgos humanos por la cara de un despertador que a cada minuto suena durante sesenta segundos». No es una exageración imaginar que los aparatos desmembrados de Picabia en la portada de *Dada* dejaran en la imaginación de Benjamin una huella comparable a las partes anatómicas del reloj que Tzara y Arp vieron en un hotel de Zúrich.

Se armó un último revuelo después de que Picabia visitara Zúrich en enero de 1919. Y sería la apoteosis de todo lo que se cultivó en el Cabaret Voltaire, combinado con los experimentos de la Galerie Dada.

El 9 de abril de 1919, en la espaciosa sala de conciertos Kaufleuten –supuestamente con cabida para mil personas– tuvo lugar el último acto de dadá en Zúrich. Tzara confeccionó el programa con precisión de fanático, pero no pudo conseguir todo lo que se había propuesto. Como escribió a Picabia durante los preparativos: «Es la primera vez que lamento no haber aprendido a montar en bicicleta; quería salir a escena en bicicleta, bajarme, leer, volver a montar y marcharme: telón. Ahora tendré que contratar a alguien que dé vueltas por el escenario mientras leo.» Tzara también le confió a su nuevo gurú la negación del tedio oculto que lo motivaba: «Paso de una idea divertida a otra. Pero sé que este juego también me aburrirá dentro de poco.»

Ese espíritu subyacente de indiferencia comprometida, o de animado aburrimiento, lo captó pronto el público de la Kaufleuten, lo que permitió a los dadaístas dar en el blanco que venían buscando desde el principio. La ocasión tenía todas las características de las

anteriores veladas de dadá, con algunos ingredientes adicionales, pero aplicados en su justa medida.

Arp y Richter pintaron un enorme telón de fondo, casi todo negro pero con manchones abstractos que conseguían hacerlo parecer un huerto de pepinos fuera de control. Algunas de las chicas de dadá bailaron con máscaras africanas. Volvió a sonar música de Schoenberg, Satie y del compositor zuriqués Hans Heusser, junto con poemas de Arp, Huelsenbeck y Kandinski. Todo muy conocido para algunos, pero como la sala estaba llena, para la mayoría los números fueron, sin duda alguna, una experiencia nueva.

La noche empezó con una áspera conferencia sobre arte abstracto pronunciada por el sueco Viking Eggeling, que acababa de incorporarse al dadaísmo y cuyo interés por desarrollar un vocabulario universal de formas abstractas sintonizaba a la perfección con Hans Richter. Los dos se trasladaron muy pronto a Berlín, donde se dedicaron a una actividad completamente nueva: hacer cine. La primera parte del programa concluyó con otro poema simultáneo de Tzara, esta vez a gran escala, con veinte actores; la cacofonía contó con un coro de abucheos del público. El intermedio permitió que se aplacara la furia de la concurrencia.

La segunda parte se inició con una breve digresión de Richter («elegante y malicioso», opinó Tzara) para provocar al público, antes de otra ronda de música, poesía y danza. Luego entró Walter Serner, un nihilista recalcitrante, la encarnación de una maldición humana. Refugiado de guerra, había llegado a Suiza desde Berlín, y en su revista *Sirius* manifestaba su escepticismo respecto de dadá. No obstante, estaba dispuesto a honrar esa grandiosa velada con un manifiesto titulado *Letzte Lockerung*, «La última relajación». Vestido de punta en blanco, Serner salió a escena llevando un maniquí de sastre decapitado, al que colocó un ramo de flores en el lugar de la cabeza. Luego, sentándose de forma ostensible en una silla de espaldas al público –ahora en profundo silencio, esforzándose para oírlo–, comenzó a leer su manifiesto.

No es fácil transmitir el contenido del texto de Serner, que avanza en espiral, borrándose a sí mismo y todo lo demás, combinando el rigor escolástico de Kant con un goteo imparable de insolencia. En

cualquier caso, el veneno no tardó en penetrar en el público suizo, normalmente cortés, hasta que estalló cuando Serner se refirió a Napoleón llamándolo «un chico verdaderamente listo». Tal como apunta Richter en su historia de dadá: «No sé qué pintaba ahí Napoleón. No era suizo.»

Cuando Serner mencionó a Napoleón, el público se convirtió al instante en una masa de matones que se dedicaron a destrozar las balaustradas y a perseguir a Serner por el local. «Ésta es nuestra maldición, conjurar lo IMPREDECIBLE», pensaba Richter en aquellos días; pero para Tzara fue el máximo triunfo de dadá. «Dadá ha logrado crear en el auditorio un circuito de inconsciencia total.» En una nota en que describió la escena para *Dada 4-5,* sugirió que Serner provocaba en el público nada menos que «una psicosis que explica las guerras y las epidemias».

Lo asombroso fue que después de ese estallido de rabia contenida, el espectáculo continuó y terminó sin más incidentes. Como si el público, tras desahogarse, no tuviera ya fuerzas para alzarse contra otro número de danza libre con máscaras africanas, otro manifiesto vehemente de Tzara y la música de Heusser, dinámica y rítmica, pero átona. Los últimos ungüentos de dadá se aplicaron generosamente en las heridas abiertas de los nativos de Zúrich, agotados y escarmentados por su propia desaforada agresión. Cuando terminó la velada, los actores pensaron que Tzara había desaparecido, pero lo encontraron en un restaurante cercano contando la recaudación, las ganancias más grandes que dadá había conseguido en sus tres años de vida.

Después de esa última relajación en Zúrich, poco le quedaba a dadá en la capital suiza. La guerra había terminado apenas unos meses antes y Suiza empezaba a vaciarse de refugiados, que volvían a su país o ponían rumbo a otras partes del mundo. Gran parte del núcleo duro original del movimiento se sumó a ese éxodo, y transmitió el «microbio virgen» a poblaciones nuevas tomadas por sorpresa.

A finales de año, los hermanos Janco ya estaban en París, donde Tzara se les unió a principios de 1920. Arp, que tenía nacionalidad

alemana, no consiguió un visado para volver a París otros cinco años, pero la vida con Sophie Taeuber compensó ese revés. Lo máximo que consiguió Tzara después del desmadre en la sala Kaufleuten fue colar un artículo en la prensa para que dadá no desapareciera de la vista del público. Distribuido a decenas de periódicos de todo el mundo, un avance informativo, «Un duelo sensacional», comunicaba que: «Ayer tuvo lugar un duelo a pistola en el Rehalp, cerca de Zúrich, entre Tristan Tzara, conocido fundador de dadá, y el pintor dadaísta Hans Arp. Se dispararon cuatro balas, y la cuarta rozó ligeramente a Arp en el muslo izquierdo.» Para añadir un toque más travieso a la fantasiosa noticia, se indicaba que Picabia había viajado desde París para actuar de padrino de Arp, papel que, para Tzara, desempeñó el escritor suizo J. C. Heer. El pobre Heer se hizo de repente famoso, y escribió a los periódicos para declarar su completa perplejidad y su inocencia. Mientras tanto, Tzara y Arp siguieron viéndose en los mismos cafés, y entre ellos no parecía haber acritud. En efecto, publicaron una nota de descargo declarando que la falsa noticia la había mandado publicar uno de sus enemigos.

Hacer circular el bulo del duelo significaba claramente descender del circuito de «inconsciencia total» que se vivió en la sala Kaufleuten. Después de ese triunfo, los dadaístas que quedaban se vieron atrapados en el ambiente de clase media de Zúrich, donde el confort burgués les recordaba lo increíble que había sido que dadá hubiera surgido precisamente ahí. De hecho, la mayor parte de los dadaístas eran de clase media, y dedicarse al arte significaba una renuncia a ese derecho de cuna. No obstante, más que conformismo, fue otra cosa lo que contribuyó a la identidad de dadá. La clase dominante nunca había invertido tanto para percibirse a sí misma como una norma, siendo fascinada por individuos o estilos de vida que se desviaban de ella. Un ejemplo conocido, aunque extremo, de personaje seductor que se aparta de la norma es el forajido americano, que parece trabajar horas extras para conseguir lo que otros alcanzan sin ser nada fuera de lo común. No ha de sorprendernos que George Grosz idolatrase a los gángsters norteamericanos, y que se vistiera a la americana para imitarlos. La

osadía y la astucia del forajido penetraron en dadá, que exaltaba la destrucción como virtud.

Después de la función en la Kaufleuten, mientras Tzara disfrutaba de la cínica compañía de Serner, adoptó el término destrucción como la expresión característica de dadá. «Ser peligroso es el sondeo más incisivo», escribió en *Der Zeltweg*, la siguiente revista del movimiento. En las mismas páginas, Serner se despachaba a gusto con muestras de su afilado ingenio, soltando sucintos pero expresivos comentarios con la fuerza de alguien que clava la tapa de un ataúd. «¿La máxima decepción? Cuando descubrimos que la ilusión de no tener ilusiones también es una ilusión», escribió; y «uno se vuelve malicioso por aburrimiento. Después, ser malicioso se vuelve aburrido».

Esa entrega de Tzara a la destrucción lo separó para siempre de Janco, que cuarenta años después seguía furioso cuando distinguía entre las tendencias creativas y las destructivas de dadá, y detestando la inclinación de Tzara a la negación. Pero, de todos modos, Janco ya no se llevaba bien con su compatriota, le reprochaba ocultar el alcance de sus contactos internacionales. Pensaba que Tzara fomentaba el dadaísmo a lo largo y a lo ancho del mundo como su vocación personal. Pero si bien a Tzara le entusiasmaba el caos –como si obedeciera a la exhortación de Joseph Conrad en *Lord Jim*: «inmerso en el elemento destructivo»–, sabía que existía un primer plano honorable.

Tzara había aprendido su sensibilidad poética de los simbolistas franceses, cuyo líder indiscutible era Stéphane Mallarmé, quien había dicho «la destrucción fue mi Beatriz», es decir, su fuente de inspiración, refiriéndose a la musa de Dante. Pero ¿destrucción de qué? Sólo conseguía escribir sus poemas «por eliminación». En una época en que la retórica de la poesía acumulaba una analogía tras otra, añadiendo una superflua y recargada decoración a cualquier estado de ánimo, Mallarmé tomó la dirección contraria y redujo sus versos a formas tan densas y compactas que eran apenas comprensibles. La mente rebota por sus superficies diamantinas. Esa obra anticipó el triunfo del antiarte/antiliteratura que describió el dadaísta parisino Georges Ribemont-Dessaignes, «destruyendo el

efecto habitual del lenguaje y dándole un efecto más seguro, pero también más pérfido, de disolver el pensamiento».

Ahora que Tzara había optado por la inmersión total en el principio destructivo, tanto en escena como en sus escritos, puso la mira en la grandiosa perspectiva, la invasión dadaísta del mundo. No obstante, de momento seguía sin poder salir de Suiza, tierra de relojes de cuco y *lederhosen*; demasiado lejos del paroxismo de Berlín o del París de sus sueños de juventud.

8. COMPLICACIONES NECESARIAS

Tristan Tzara tuvo la sensación de que toda esa aventura llamada dadá había tocado techo con la función en la sala Kaufleuten de Zúrich, donde había conseguido llevar al público a la «inconsciencia total». Después de ese triunfo, y mientras esperaba otra oportunidad, se mantuvo al corriente de los últimos grandes acontecimientos del dadaísmo berlinés; la capital alemana parecía ser el lugar en el que había que estar, aun cuando Francis Picabia seguía exhortando al joven rumano a que fuese a París.

Berlín y París eran un hervidero dadaísta. En abril, Jean Cocteau, el nuevo poeta de moda en París, aclamó el último número de *Dada* calificándolo de amalgama de bandas de jazz y cócteles. Era el número 4-5, anunciado como «Anthologie Dada». Impreso en ediciones diferentes para los mercados alemán y francés, Tzara sacó también una edición de lujo para generar ingresos. A Richter no se le escapó que un motivo tan claramente comercial parecía poco dadaísta, y tras manifestar su desaprobación, pidió que su colaboración se retirase de la edición *deluxe*. Así y todo, dadá llamaba la atención en París, donde despertaba expectativas y entusiasmo entre los jóvenes escritores, que esperaban que ese fenómeno tan extraordinario no tardara en dignarse descender de las montañas alpinas.

Tzara estableció contacto con André Breton en enero de 1919, pidiéndole colaboraciones para *Dada*. Ese intercambio, como el de Tzara y Picabia, empezó en términos cordiales y se intensificó en una serie de confesiones exaltadas. Desde el principio, casi como una manera personal de atraer la atención, Breton le confió a Tzara el duro golpe que para él había significado el suicidio de su amigo Jacques Vaché. Unas semanas después, Tzara le contó un incidente que le había destrozado los nervios: «En la estación, una mujer que había bajado del tren y con la que estaba conversando, quedó literalmente descuartizada por las ruedas, delante de mí,

unos segundos más tarde.» Breton contestó asegurando a Tzara que: «De los poetas vivos, usted es el que más me emociona», y luego se preguntaba: «¿Somos amigos?» (Más tarde, reconoció arrepentido que «proyectaba en Tzara algunas de las esperanzas de Vaché [...] Él nunca habría defraudado».)

El ir y venir de fotografías y confidencias entre Breton y Tzara prosiguió en el tono de dos adolescentes que han encontrado su alma gemela. En relación con el último número de *Littérature*, la revista de Breton, Tzara escribió: «Me gusta muchísimo su actitud. No sé si es una de sus intenciones, pero veo ahí una táctica que apunta a una desmoralización gradual y creciente. En lo que a mí respecta, contribuir a la decadencia del hombre de nuestros días es una tarea que me entretiene y la única que me interesa.» Y añadió: «Créame; no es un plan demoniaco, querido amigo, sino la consecuencia del inmenso abismo que nos separa de la especie burguesa.»

La burguesía era un blanco familiar del desdén artístico, pero los dos jóvenes poetas sellaron también un pacto de solidaridad generacional. «Es natural que los mayores no adviertan que en todas partes está creándose una nueva clase de hombre», escribió Tzara en septiembre. Hacer frente a lo nuevo era tarea de los jóvenes, pero los dos periódicamente confesaban que semejante desafío los agobiaba. Tzara padecía migrañas y tendía a sufrir crisis depresivas, y coqueteaba con la posibilidad de no hacer nada y retirarse del juego. Hasta el desaliento era agotador: «Hace falta muchísima energía», reflexionó. «Y nosotros tenemos una necesidad casi higiénica de complicaciones.» Cuán profética resultó ser esa reflexión: las complicaciones, necesarias o no, son, en resumen y en muchos aspectos, la historia del dadaísmo parisino. Pero ¿por qué una necesidad?

Dada era la tarjeta de visita de Tzara, pero también se iba convirtiendo en su carga personal. En 1916, cuando el Cabaret Voltaire aún resistía, Tzara, presionando contra las vacilaciones de Hugo Ball, hizo campaña para lanzar una publicación del movimiento. Ahora, tras quejarse de que estaba cansado de tener que cargar con las consecuencias («Tengo muy poca energía y

paciencia para ocuparme de la administración de *Dada»)*, al parecer se sintió obligado a esbozarle el panorama a su nuevo amigo de París. «Hace tres años propuse para la revista el término *dada*. En Zúrich, y con algunos amigos que también pensaban que no tenían nada en común con el futurismo y el cubismo»; pero omitió decir que esos movimientos eran la fuente de gran parte de lo que él y su grupo ofrecían en sus publicaciones y exposiciones. «Durante las campañas contra toda forma de dogmatismo», proseguía, *«Dada* se convirtió en el "movimiento dadá".»

Dado el incansable trabajo de Tzara como cronista, agente de prensa y empresario del movimiento (en la portada de *Anthologie Dada, Tristan Tzara* y *Mouvement Dada* se presentaban tipográficamente casi como una y la misma cosa), en la confesión a Breton el distanciamiento retórico del «movimiento» es significativo. Es posible que estuviera realmente agotado ocupándose de todos los asuntos de un movimiento en declive. Marcel Janco, Hans Arp y Sophie Taeuber estaban cada vez más comprometidos con el colectivo de artistas Das Neue Leben («La vida nueva»), y para desacatar con ganas la etiqueta dadá sólo quedaba el venenoso Walter Serner.

Todo lo que se había conseguido en nombre de dadá había sido trabajo de equipo, y Tzara empezaba a sufrir por la falta de un grupo. Pero París le hacía señas; Picabia en particular, cuyas semanas en Zúrich en enero habían vuelto a encender la chispa inicial. A medida que se acercaba el tan esperado viaje a París, Tzara empezó a rondar a Breton y sus amigos, los poetas Philippe Soupault y Louis Aragon, para encontrarse también con el artista mayor que él.

A Francis Picabia no se lo conoció en el círculo de Breton hasta finales de 1919, un hecho que puede sorprender si se tienen en cuenta los diez números de *391*, más siete poemarios, que habían visto la luz desde 1917; pero como indica, sin dejar lugar a dudas, el título de la revista, *Littérature*, Breton y sus coeditores, Soupault y Aragon, eran *littérateurs*, hombres de letras que apenas conocían las artes visuales e indiferentes a la música. Además, por su

condición de jóvenes de clase media, estaban muy apartados de los lujosos ambientes parisinos en que se movía Picabia y donde la prensa tomaba debida nota de su asistencia a acontecimientos sociales. El mundo al que Picabia tenía acceso también lo frecuentaba Pablo Picasso, a consecuencia del prestigio que había alcanzado su pintura y de su colaboración con Diáguilev en el ballet *Parade*, basado en un guión de Jean Cocteau.

Cocteau, la estrella literaria en ascenso en ese mundo, ya era anatema en el círculo de Breton, que el 26 de diciembre de 1919 le escribió a Tzara: «[Cocteau] es la persona más odiosa de nuestra época. Insisto en que no me ha hecho nada, y le aseguro que odiar no es precisamente lo mío.» Esas afirmaciones tan directas, por perjudiciales que pudieran ser, acercaban aún más a Tzara y Breton. En la misma carta en que Breton descalifica a Cocteau, vuelve a hablar de la perspectiva de la llegada de Tzara a París en el tono de quien corteja a la persona amada. «Estoy esperándolo, no espero nada que no sea a usted.» Sin embargo, detrás de ese ardor se oculta la actitud de quien ansía convertirse en amo y señor; Breton, aun anhelando la llegada de Tzara, necesita el sello de dadá para dar el siguiente paso en un medio cultural en el que la estrella nueva e imparable es Cocteau. Y, como él mismo cuenta, preocupado, para Cocteau contactar personalmente con Tzara se había convertido en una cuestión de honor personal.

Entretanto, Breton decidió arriesgarse y tomar contacto con Picabia. Aunque los dos vivían en París, empezaron carteándose. «Usted es uno de los tres o cuatro hombres cuya actitud apruebo sin ningún reparo», dijo Breton en un tono un tanto atrevido a Picabia, que le llevaba casi veinte años. La fuente de esa admiración era la última colección de Picabia, *Pensamientos sin lenguaje*; él, por su parte, aseguró al joven poeta: «Usted es de verdad el hombre al que hay que ver una o dos veces en la vida para tener el valor de seguir viviendo.»

Breton y Picabia se conocieron finalmente el 4 de enero de 1920, y conversaron sobre su fascinación con Nietzsche, Rimbaud y Tzara; la charla se vio interrumpida por los gritos de la amante de Picabia, Germaine Everling, que estaba dando a luz en la habitación

contigua. En sus memorias, Everling cuenta que un amigo de la familia intentó varias veces avisar a Picabia, pero que sólo consiguió que éste lo echara de malos modos: «Déjanos en paz... De verdad, ¡es intolerable que no podamos conversar tranquilamente!» (Gabrielle, su esposa, había dado a luz otro hijo unas semanas antes.)

Breton y Picabia se convirtieron rápidamente en casi dos conspiradores, y lo prepararon todo para la llegada de Tzara ese mismo mes. Le habían encontrado alojamiento en el apartamento de Everling, donde, en esos días, Picabia prácticamente ya se había instalado. Era mucho lo que estaba en juego, sobre todo por la ardiente correspondencia del año anterior. El círculo de Breton esperaba ansioso la erupción de dadá en París, pues, para encender el fuego, sólo necesitaba la presencia del líder putativo.

Así pues, el 17 de enero acudieron como un solo hombre a recibir al legendario y tan esperado rumano; para disgusto de todos, lo que descubrieron fue que la leyenda sólo lo era en la imaginación de quienes tanto lo habían ensalzado. Tzara era bajito, de aspecto más bien apocado, y no hablaba tan bien el francés como habían sugerido sus cartas y escritos. ¡Menudo chasco! Además, llegó con unas maletas a punto de reventar, cargadas con todo el archivo dadá, un auténtico tesoro cultural más que suficiente para sostener el sueño grupal de resucitar el dadaísmo en París.

Es posible que, anticipando la llegada de Tzara, y conociendo las actividades públicas que el dadaísmo había patrocinado en Zúrich, en esos días los miembros de *Littérature* decidieran organizar una serie de funciones de tarde. La primera se programó para el 23 de enero en el Palais des Fêtes, en una sala embutida entre dos cines; durante la representación, la música del cinematógrafo se filtró por las paredes. Asimismo, confeccionaron un programa que se imprimió antes de saberse a ciencia cierta si Tzara asistiría o no. Los organizadores, que decidieron mantener en secreto la presencia del rumano, se replantearon los números que presentarían. A algunas figuras culturales de renombre que consintieron en participar en algo que parecía ser el foro literario habitual, les tendieron una emboscada, y también al público, desplegando las

tácticas dadaístas impuestas en el último minuto; la sorpresa principal era, qué duda cabe, la aparición de Tzara, la encarnación de dadá, fuera lo que fuese el dadaísmo.

En el Palais des Fêtes, Tzara, en lugar de presentar sus propios escritos, leyó textualmente un discurso del político derechista Léon Daudet mientras un timbre sonaba sin parar e impedía oír la mayor parte de lo que decía. «¡Que se vuelva a Zúrich! ¡Pegadle un tiro!» y más gritos por el estilo salpicaron la lectura de tan perverso intruso. Antes de que Tzara subiera al podio, el público ya se había irritado al ver el cuadro de Picabia *Le double monde*, en el que se leían, de arriba abajo, las letras *L-H-O-O-Q*, imitación del juego de palabras ideado por Duchamp para su cuadro de la Mona Lisa con bigotes. Pronunciadas en francés, suenan como *elle a chaud au cul* («ella tiene el culo caliente»). A pesar de esas provocaciones, esta vez no hubo follones ni tortazos. El público se dispersó en la noche invernal, y los eufóricos organizadores comenzaron a desear más veladas como ésa.

Tzara, con energías renovadas, se puso de inmediato a preparar otro número de *Dada*, al que llamó *Bulletin Dada*, un estallido tipográfico de cuatro páginas para repartir el 5 de febrero en el Salon des Indépendants. El título parecía una salpicadura roja en el programa de la función, formado por manifiestos que fueron leyendo cada vez menos participantes: empezaron diez con el de Picabia, y sólo quedaron «cuatro personas y un periodista» para el de Tzara, que incluía la larga lista de presidentes del movimiento, presentada con un juego de palabras a costa del cubismo: «Que vivan las concubinas y los concubistas. Todos los miembros del Movimiento DADÁ son presidentes.» Los setenta y seis dignatarios aparecían por orden alfabético, muchos de ellos sólo por el apellido. Gran parte de la lista podía parecerse a la agenda personal de Tzara; cualquiera que hubiese mantenido correspondencia con él, o que hubiese asistido a los actos dadaístas de Zúrich, podía verse incluido ahí como presidente de dadá.

En la misma página –interrumpida por anuncios para las publicaciones dadá al estilo de carteles–, una cascada de aforismos e inanidades en el tipo de letra más pequeño posible. «El

antidadaísmo es una enfermedad», decía uno. «La autocleptomanía es la condición humana normal: eso es dadá.» Y el de Breton: «Estarán ustedes de acuerdo en que los accidentes en el lugar de trabajo son más hermosos que los matrimonios de conveniencia.» Lejos de ser una guía útil para visitar el salón, *Bulletin Dada* era una broma divertida para los iniciados; por ejemplo, se decía que habían llamado a Arp desde Londres para que fuera a instalar un estanque para cocodrilos en el sitio del antiguo acuario real –y nadie tenía la menor idea de dónde se encontraba Arp–. Sobre Philippe Soupault, el amigo de Breton, se informó falsamente de que se había suicidado en Ginebra. Sin embargo, todo eso sólo era una bobada comparado con el drama que Tzara estaba preparando entre bastidores.

Unos días antes del Salon des Indépendants, Tzara mandó publicar un comunicado de prensa, que los periódicos reprodujeron debidamente, en el que informaba de que Charlie Chaplin acababa de integrarse en el movimiento dadá y que haría una aparición en nombre del grupo. La primera vez que se había anunciado la afiliación de Chaplin al dadaísmo había sido en *Dada 4-5* un año antes, y los dadaístas de Berlín habían declarado colectivamente en *Der Dada* 3: «La Compañía Internacional Dadá de Berlín envía sus saludos cordiales a Charlie Chaplin, el artista más grande del mundo y buen dadaísta. Protestamos contra la prohibición de las películas de Chaplin en Alemania.» Y aunque Tzara llegó al extremo de poner al eminente filósofo Henri Bergson y al príncipe de Mónaco entre los últimos conversos, al parecer nadie descubrió el infundio (a pesar de que se anunciaba como «vanguardista, libre, público y contradictorio»).

El día del acto, una verdadera muchedumbre rodeó el Grand Palais con la esperanza de ver a «Charlot» en persona, transfigurado en dadaísta de la noche a la mañana. Cuando el gentío consiguió entrar a empujones en el local, ni se mencionó a Chaplin; en cambio, los dadaístas leyeron manifiestos repletos de latiguillos que los que ya conocían lo que se había hecho antes en Zúrich debieron de reconocer al instante: «Basta de pintores, basta de escritores, basta de músicos [...] nada, nada, nada.» Era una

cantilena que seguiría resonando a lo largo del siglo, incluso en la canción de John Lennon «God», con sus insistentes negaciones («No creo en la magia, no creo en Jesús, ni en Buda, ni en Elvis», y, por último, «No creo en los Beatles»), que culminan con una afirmación de ámbito doméstico: «Sólo creo en mí, en Yoko y en mí.»

A pesar de la consternación inicial que causó su figura diminuta y poco atractiva, Tzara pronto sedujo a sus aliados parisinos con las habilidades que había puesto a punto en el escenario de Zúrich. Para ese grupo de escritores ensimismados, actuar en público era una novedad, y tras haberlo probado en enero y a principios de febrero, estaban preparados para repetir. Tzara les había descubierto una dimensión insospechada de la irreverencia, en la que todo, desde la declamación hasta la página impresa, podía ser una *performance* alocada. En 1916, Apollinaire había escrito a Tzara: «Hace mucho tiempo que admiro su talento, y ahora muchísimo más, pues me ha hecho el honor de encaminarlo por una senda en la que lo he precedido, pero en la que no lo superaré de modo alguno.» Para Breton, Aragon y Soupault, Apollinaire era un personaje totémico que, en sus inicios como escritores, había sido el faro de sus esperanzas y energías, y ahora sentían que ese camino que Apollinaire había abierto lo ampliarían otros, con el rumano –compuesto, aunque raro– a la cabeza.

Los tres jóvenes poetas se habían conocido hacia el final de la guerra, cuando Breton (nacido en 1896) y Aragon (1897) eran estudiantes de medicina que cumplían el servicio militar y Soupault era un recluta que se recuperaba de una vacunación contra el tifus que pudo haber sido fatal. Soupault conoció a Breton en 1917 gracias a Apollinaire, que se lo presentó. Una vez terminadas las hostilidades, los «tres mosqueteros», como ya los habían bautizado, decidieron lanzar sus carreras literarias con una revista. Al principio pensaron llamarla *Le Nègre*, para aprovechar la moda del arte africano; pero, inspirados por la conferencia de Apollinaire sobre el nuevo espíritu, se decidieron por *Le Nouveau Monde*..., hasta que se enteraron de que ese título ya lo tenía otra publicación. Pierre

Reverdy, director de *Nord-Sud* –una de las revistas en que los jóvenes poetas habían publicado por primera vez durante la guerra–, les sugirió *Carte Blanche*. Resignados, finalmente se decantaron por *Littérature*, un título tan sencillo y directo como su formato; por lo menos se consolaron pensando que contenía una velada referencia al célebre verso de Paul Verlaine: «Y todo lo demás es literatura.»

Casi todo lo relacionado con *Littérature* la convertía en el polo opuesto de las publicaciones de dadá en Suiza y Alemania. Era literaria y nada más, y buscaba abiertamente la aprobación de las grandes figuras literarias del momento, escritores como André Gide y Paul Valéry; además, no era nada arriesgada en lo que atañe a la tipografía. Para Breton y sus amigos no fue sencillo consolidar la identidad de la revista; cada vez más conocedores de la existencia de dadá, y vista la correspondencia con Tzara, a los «tres mosqueteros» pronto les incomodó que las altas esferas del mundo literario los vieran como herederos del dadaísmo. En la primavera de 1919, cuando *Littérature* apenas iniciaba su andadura, los tres se comprometieron a llevar adelante una rebelión moderada, definiendo su tarea como un «trabajo de destrucción». Así y todo, no se desprendieron del camuflaje de hombres de letras, y su germen destructivo no derivaba exclusivamente de dadá. Los directores de *Littérature* idolatraban también a algunos renegados que los habían precedido, como Lautréamont, Rimbaud y Jarry, e intentaron buscar manuscritos raros e inéditos de esos inconformistas. Fue también en esos días de primavera cuando Soupault y Breton escribieron en colaboración *Los campos magnéticos*, un experimento en escritura automática que se publicó por entregas en la revista hacia finales de ese año.

Un fenómeno curioso: poetas que deciden no escribir poesía no dejan, sin embargo, de publicar una revista literaria. Mientras tanto, escriben un texto que acaba con el concepto de autoría individual y que, con su zambullida en la asociación libre, desentroniza la comunicación racional. La formación médica de Breton incluía también estudios de psiquiatría, razón por la cual ya conocía la escritura automática como técnica terapéutica. A su manera, *Los*

campos magnéticos es un ejercicio de terapia personal por parte de unos hombres empeñados en hacer un diagnóstico no de sí mismos sino de su época, un mundo devastado que había enviado el pasado a hacer las maletas, pero que ofrecía pocas ideas sobre el rumbo que convenía tomar o sobre cómo avanzar. Parecía como si hubieran oído, cincuenta años antes, el grito fantasmal de Samuel Beckett: «No puedo continuar, continuaré», y en su lugar hubieran escrito: «Un hombre vuelve a la vida por segunda vez.»

Aunque se le anticipó cinco años, *Los campos magnéticos* siempre se consideró la obra fundacional del surrealismo; de ahí que el poeta David Gascoyne, su traductor al inglés, sugiera que el surrealismo fue anterior a dadá, lo que da a entender –con un toque que no deja de ser misterioso– que las dificultades a las que dadá pronto tuvo que hacer frente en París fueron, en esencia, los dolores de parto de un movimiento que se tiene por posterior. No cabe duda de que el surrealismo estaba en el aire mucho antes de que se formalizara, e incluso ya circulaba el nombre; lo había inventado Apollinaire (¿quién si no?) en un prólogo al ballet *Parade* (1917) de Cocteau, que para él encarnaba «una forma de surrealismo, y la considero el punto de partida de una larga serie de manifestaciones del *esprit nouveau* que hoy ya se puede percibir». En el prólogo a su obra de teatro *Las tetas de Tiresias* –un desenfadado himno, escrito en plena guerra, a las virtudes de ese servicio nacional obligatorio llamado maternidad–, Apollinaire postulaba que el surrealismo había nacido cuando el hombre inventó la rueda, un mecanismo que permitía la locomoción sin contar con nada parecido a las piernas. En su manifiesto «Ombrelle Dada», Céline Arnauld (la única mujer del dadaísmo parisino) retocó el postulado dándole un toque distinto: «Seguid, la rueda gira como ha girado desde Adán, nada cambia, la única diferencia reside en que ahora tenemos sólo dos piernas en lugar de cuatro.»

La llegada de dadá a París, cortesía de Tzara, pareció sancionar los gestos preparatorios de *Los campos magnéticos*, y también el nuevo espíritu al que apelaba Apollinaire, como primeros indicios de la entrada del movimiento a la capital francesa. Los primeros actos dadaístas, durante la primavera de 1920, obtuvieron toda la

notoriedad, la cobertura de prensa y el eco social que Tzara conocía desde los días de Zúrich, y más por tratarse de París, supuestamente la capital cultural del mundo. Los nuevos reclutas no tardaron en aprender los trucos del oficio, y de Breton en particular irradiaba una mezcla de altivez e imperturbabilidad. Poco a poco fue gravitando hacia el centro del grupo, tanto por su inteligencia innata como por su audacia intelectual, y lo hizo con unos gestos conmovedores que los demás imitaron de un modo inconsciente. Breton hablaba con lentitud, pero era preciso, y las «palabras manaban de sus gruesos labios como gotas de miel», comentó Germaine Everling; también a la librera Adrienne Monnier la asombró esa «boca grande y carnosa en exceso». Tal afectación, eficaz en la mesa de un café, aumentaba espectacularmente en escena. Las aportaciones de Picabia inflamaban los ánimos, pero su renuencia a aparecer en público en esas ocasiones a menudo significaba que Breton se presentaba en su lugar.

En marzo, Breton leyó el «Manifiesto caníbal» de Picabia en el Théâtre de l'Œuvre. En una sala sumida en la oscuridad total, salvo el reflector que lo iluminaba, que llevaba colgados los cartelones de un hombre-anuncio, entonó el incendiario documento de su amigo, que empezaba dirigiéndose al público como si fuera el juez del tribunal supremo de dadá: «Todos ustedes están acusados. ¡De pie!» A continuación, una concisa retahíla de invectivas («¿Qué hacen aquí, apretujados como sardinas en lata? [...] Son todos unos idiotas»), mientras el público le lanzaba las frutas y verduras de rutina. Tzara, fuera de escena y junto a Picabia, no cabía en sí. «Escúchalos», dijo, refiriéndose al rugido cada vez más atronador de la concurrencia; «¡Dadá está vivo! ¡Es fantástico!»

En el mismo programa, tras una pieza para piano de Georges Ribemont-Dessaignes que el público soportó con paciencia, pues sólo eran notas escogidas estrictamente al azar, se expuso un lienzo de Picabia al que el artista había enganchado un mono embalsamado, con estas inscripciones a los lados: Retrato de Cézanne, Retrato de Rembrandt, Retrato de Renoir. Más rugidos del público, y después fue imposible que una cantante de ópera interpretase el encantador «Clair de Lune» de Henri Duparc; la

interrumpieron tantas veces que la pobre mujer terminó bañada en lágrimas.

Antes incluso de esas provocaciones, el público tuvo que enfrentarse al virulento contenido del último número de *391*, que se repartió en la entrada en lugar de un programa. En la portada, la Mona Lisa bigotuda de Duchamp con sus lascivas letras *L.H.O.O.Q.*; en la tercera página, un manchón de tinta de Picabia con el provocativo título *La Santa Virgen*, y en otra página, su poema «El esperma de la chimenea», donde confesaba: «Mi pene tiene la forma de mi corazón», antes de decir, como si se tratase de una declaración de amor: «Beso tu boca mientras vomito.»

Siguiendo los pasos de *391*, su animada predecesora, *Littérature* finalmente se zambulló en dadá en mayo de 1920, y rompiendo con todo lo que había publicado hasta entonces, dedicó su número 13 a veintitrés manifiestos; la novedad *(Vingt-trois manifestes du mouvement Dada)* se anunció en la portada de un número agresivo de tamaño extragrande. Los números anteriores tenían el número y la fecha en tipos sobrios y pequeños, acompañados únicamente por el título de la revista y la dirección. Después..., adiós a los guantes de seda, y los números siguientes fueron auténticos espectáculos de fuegos artificiales dadaístas, intelectualmente hablando, por supuesto, porque la tipografía, quitando tal o cual colaboración de Tzara, siguió siendo conservadora. Los manifiestos del número 13 de *Littérature* («el orden se escogió al azar») eran los que se habían leído en las tres funciones de febrero. Tanto desde el punto de vista estilístico como conceptual, abarcaban todo el espectro, precisamente porque respetaban una conocida receta dadá de la época, en la que irreverencia e indignación se combinaban para producir algo que se aproximaba a una astracanada literaria.

Soupault se apropió del viejo y repetido «Estoy escribiendo un manifiesto y no tengo nada que decir», y lo adornó asegurando que «todos mis amigos, sean asesinos o escritores, son igual de estúpidos que yo». Breton escribió un manifiesto alegremente titulado «Patinage Dada», en el que reflexionaba así: «Es posible que en este mismo momento esté soñando.» Esa reflexión leída en voz alta pudo ser, para parte del público, una premonición del

surrealismo. Asimismo, Breton había hecho suya la misión principal de dadá: «DADÁ lo ataca a usted utilizando esa fuerza de razonamiento que es exclusivamente suya.» Además, y yendo contra la corriente, se las ingenió para incluir una observación acertada: «A priori, es ridículo esperar una obra maestra de DADÁ en los ámbitos de la literatura y la pintura.» El principio en cuestión era el principio de la relación inseparable entre contrarios, según el cual «"Paz a cualquier precio" era el lema de dadá durante la guerra del mismo modo en que "Guerra a cualquier precio" era la consigna de DADÁ en tiempos de paz.» Paul Dermée declaró que el dadaísmo era un «matadiós» o un «matatodo»; por su parte, RibemontDessaignes propuso un uso medicinal: «Si se exterminan las chinches, pero quedan los piojos, dadá aplicará su pequeña ráfaga de insecticida.»

En otro manifiesto, titulado «Al público», Ribemont-Dessaignes rozó un tono marcial que recordaba las invectivas dadaístas de Berlín. Tras espetar «Antes de que baje ahí a arrancaros vuestros dientes podridos, vuestros oídos roñosos, vuestra lengua ulcerosa», empezó a entonar una letanía que fue haciéndose cada vez más desagradable hasta que dio en el blanco con un broche de oro dadaísta:

Y os advertimos–
Nosotros somos los asesinos–
De todos vuestros pequeños recién nacidos–
Y para terminar vaya aquí una canción
Ki Ki Ki Ki Ki Ki Ki
Y ved a Dios montado en un ruiseñor en lugar de un caballo
Es atractivo, es feo–
Señora, a usted el morro le apesta a esperma de macarra.
Por la mañana–
Pues por la noche se parece más al culo de un ángel
enamorado
de un lirio
Bonito, ¿no?
Salud, colega.

Desde Nueva York, Walter Arensberg envió una carta en la que definía a dadá como «el representante mundial de todo lo que es joven, vital y atlético» y, en consecuencia, concluía que «las verdaderas obras dadaístas deberían durar seis horas» –más o menos lo que se tardaba en echarse unos tragos al coleto en un cóctel–. Comparado con el ingenio de los demás, Aragon parece contrito: «Estoy en deuda con mis amigos por motivos estúpidos pero que no pueden ser más sinceros. Es una marea que me arrastra y la reconozco como mi maestro y la halago con mi voz.» Deshaciéndose de toda postura y máscara, aquí Aragon se aproxima todo lo posible a identificar el carácter exacto de dadá, y lo hace tanto para sí mismo como para sus compañeros dadaístas de París durante la primavera de 1920, que pronto tendrían que soportar otra avalancha, la llamada «ola de sueños», que marcó el comienzo de las actividades de investigación del surrealismo; pero, de momento, lo que se proponían era preservar y cuidar el término, *dada*, como si el niño de pecho que había imaginado Hugo Ball hubiera llegado en una caravana de sabios. O, mejor dicho, de un solo sabio, cuya sabiduría no tardaría en verse puesta a prueba.

Muy poco después de ponerse en marcha en París, dadá se vio sometido a un control oficial, y con la complicidad de André Breton, nada menos. Gracias a sus cálidas relaciones con Gide y la *Nouvelle Revue Française*, que acababa de renacer, Breton pudo sacar un artículo sobre dadá en tan sonada publicación. En el número del 1 de abril de la *NRF*, varios autores se explayaron sobre el nuevo movimiento. Breton reconoció la idoneidad de un comentario de Jacques-Émile Blanche: «Dadá sobrevivirá únicamente si deja de existir.» En su forma rudimentaria, se trataba de una voltereta semántica típica de dadá: sí es igual a no, etcétera. Pero otros colaboradores trataron el asunto en términos más literales. Por ejemplo, Gide reconoció el valor de dadá a la vez que firmaba su sentencia de muerte. «El día que se descubrió dadá, ya no quedó nada más que hacer», escribió. «Nada es igual: DADÁ; dos sílabas que alcanzaron el objetivo de la "vacuidad sonora", de la falta absoluta de significado. Con esa única palabra, "dadá", han

expresado de una sola vez todo lo que tenían que decir *como grupo.»*

Considerando que en París había hecho una aparición por todo lo alto, y el surgimiento del surrealismo a partir de la cáscara de dadá, no era totalmente acertado decir que los dadaístas se hubieran quedado sin munición. Pero Gide no hacía predicciones, lo suyo era evaluar el comportamiento de un tipo social reconocible. En el mismo número de abril, Jacques Rivière hizo un comentario pertinente: «Dadá, todo lo que es amorfo, negativo y ajeno al arte, representa, mejor que cualquier otra cosa, los sueños implícitos de muchas generaciones de escritores.» Eso debió de doler. Para la juventud rebelde, lo más penoso es que le digan que su rebelión tiene una genealogía, que sólo es parte de una serie. Era un diagnóstico sensato, y aplicable no únicamente a dadá, sino también a los jóvenes hombres de letras de París que acababan de hacer suya la causa dadaísta.

A diferencia de sus amigos de París, Tzara, que en lo literario ya se había divertido lo suyo en Zúrich, se centraba cada vez más en el objetivo de dirigir el movimiento, un impulso que no tardó en desembocar en discusiones con Picabia y Breton y que más tarde hundió el buque de dadá. Su autoritarismo llevó al poeta Max Jacob a llamarlo –en un logrado juego de palabras con el superhombre nietzscheano– «Tzara Thoustra»; y Hans Arp lo apodó el *Tzar* («zar») Tristan. Cuanto más tiempo se quedaba Tzara en París, más se rasgaba el velo del culto al héroe con que se lo había recibido, y en su lugar emergió la figura que Hans Richter definió como «sensible y agresiva, un mago con la rapidez de una comadreja, que inspiraba confianza y despertaba sospechas» por igual. En 1923, cuando el motor de dadá ya se acercaba –petardeando– a su ignominioso final en París, Tzara declaró en tono desafiante: «Dadá ha sido una aventura puramente personal, la materialización de mi indignación.»

En ese momento, cuando reivindicó a dadá como suyo, todo el edificio del proyecto colectivo ya era una ruina, y ni él ni nadie tenían ganas de recoger los pedazos. El proceso de desmantelamiento que llevó a dadá a ese estado duró varios años, y la prensa siempre

estuvo ahí para registrarlo todo. Proliferaron las recriminaciones y las denuncias, y los antiguos dadaístas aireaban los trapos sucios a la vista del público; así se ganaron a pulso la reputación de «mercaderes de la demencia».

Antes de la caída, hubo algunas noches más de esas payasadas inolvidables que hicieron de dadá un ingrediente que no podía faltar en la temporada literaria parisina anual. En lo que hoy llamaríamos una campaña de sensibilización, se colocaron por toda la ciudad pegatinas multicolores que proclamaban que *«Dada Ltd»* era una empresa dedicada a la «explotación del vocabulario». «Suscríbase a DADÁ, el único empréstito que no rinde nada», decía otra, copiando un eslogan del dadaísmo berlinés. La *saison* de 1920 terminó en mayo con un festival dadá que se celebró en la Salle Gaveau, una espaciosa sala de conciertos. Un comunicado de prensa anunciaba un apetitoso bufé: «Un acontecimiento sin precedentes: todos los dadaístas se harán rasurar la cabeza en público. Y habrá más atracciones: pugilismo sin dolor, presentación de un mago dadá, un auténtico *rastaquouère*, una extensa ópera, música sodomita, una sinfonía para veinte voces, una danza inmóvil, dos piezas teatrales, un manifiesto y poemas. Para concluir, descubriremos el sexo de dadá.»

En esos días, la palabra dadá se veía por todas partes, pero el uso reflejaba la ambigüedad deliberada de los propios dadaístas, amplificada por la perplejidad y la credulidad absoluta de los periodistas y los columnistas especializados en cotilleos. Nadie sabía qué era realmente dadá; por eso, cuando se anunció que en el festival se revelaría su sexo, ¿por qué no ir? Siempre puede uno asombrarse. Y, ya puestos, ¿qué diablos sería la sodomía musical? El cebo del «rastacuero» hacía claro hincapié en atracciones del music-hall y el cabaret, donde sí era un tipo reconocible –supuestamente extranjero–, mezcla de vividor, tunante, arribista y estafador, pero con un toque elegante y desenvuelto, como el Cary Grant de *Atrapa a un ladrón*.

El último libro de Picabia llevaba precisamente un título provocador, *Jésus-Christ Rastaquouère.* El poeta norteamericano Ezra Pound, que entonces vivía en París y era amigo de Picabia y

Cocteau, dijo, en la nota publicitaria que escribió para el libro: «Picabia tiene dos pulmones intelectuales increíblemente fuertes que le permiten respirar y existir en las desiertas cumbres de la negación, esas regiones en las que los principales escritores ingleses y las camarillas literarias francesas sufren de vértigo o hemorragias nasales.» En *Jésus-Christ Rastaquouère* se abre por completo la bien surtida bolsa de aforismos de Picabia, condimentada con su mordacidad inimitable, siempre apuntando directamente a los tiempos modernos. «Contemplamos la vida con un pincel en la mano cuando lo que necesitamos es una máscara antigás», escribe..., ¿para sí mismo?, ¿para sus colegas pintores? No tiene importancia, lo que cuenta es la idea. Y, en general, los artistas no quedan impunes. Picabia los acusa de rebajarse a fuerza de negarse a abandonar la repetición emocional. Su ingenio se mueve con tanto brío que sus frases huelen a tierra calcinada. Después, cuando empieza a hablar sin tapujos, es incomparable, ¿o deberíamos decir «imparable»? «Queridos artistas, ya os podéis ir a la mierda, sois una tribu de sacerdotes que aún se proponen hacernos creer en Dios.» Picabia terminó el libro en julio, por tanto la referencia al auténtico «rastacuero» en el anuncio para el festival de mayo en la Salle Gaveau pudo ser la chispa.

Cuando se presentaron en el festival, los dadaístas estaban ya bien curtidos en el astuto nihilismo de Picabia y la agilidad de Tzara como *metteur en scène*, y donde esa experiencia adquirida se puso más claramente de manifiesto fue en un número de Soupault. Con la cara pintada de negro (como acostumbraba a hacer dado su ardiente entusiasmo por el ragtime, el jazz y la cultura popular norteamericana) y vestido con una túnica blanca, dejó salir cinco globos de un arcón. En cada globo, un nombre (el Papa, varios políticos y otras personalidades), y con una larga daga se aprestó a reventar brutalmente el globo llamado Cocteau. Un número así pisa una línea muy delgada que amenaza con un acto de violencia real. Incluso la elección de la Salle Gaveau era un insulto, pues el local, ubicado en un distrito muy chic, se asociaba generalmente con interpretaciones del repertorio clásico, como Bach y Mozart.

No obstante, el teatro de dadá empezaba a perder la gracia. La

misma noche en que Soupault acuchilló los globos, él y los demás dadaístas, belicosos e impúdicos, prometieron hacerse rapar en el escenario, pero, en opinión de Ribemont-Dessaignes, no lo hicieron «porque les faltó el valor y la temeridad propias de los dadaístas». La noticia de esa muestra de cobardía llegó a Londres, donde un titular del *Daily Mail* comunicó: «Los dadaístas decepcionan: Siguen sin rapar.» Un turista checo lo contó para un periódico de Brno con el título: «Un caso patológico», y tras referirse a ese acto de cobardía, añadió: «Eran serios, tremendamente serios en su estupidez. Eso es lo más asombroso y lamentable: son serios.»

Según varias versiones, no cabe duda de que los números que presentaron hicieron que toda la velada pareciera una función de aficionados. Los actores leyeron lo que tenían que leer, pero entre dientes y sin proyectar la voz. No consiguieron dar en el blanco, e incluso parecieron desconcertarlos sus propias inanidades. La puesta en escena también dejó mucho que desear. Para el crítico de *L'Écho de Paris*, todo se redujo a «algunas obscenidades escatológicas que parecían recitadas por escolares, unos muchachitos pálidos». Para gran parte del público, bien provisto de frutas y hortalizas (e incluso de pedazos de carne) para arrojar a los ofensivos actores, quedó claro que dadá era sinónimo de una incompetencia que se enorgullecía de serlo. Y en el lugar del pregonado «sexo de dadá» sólo se vio un par de globos unidos a una columna fálica.

Cuatro meses de semejantes funciones de adolescentes ya estaban acabando con la paciencia de todos, incluidos los participantes, para quienes los guiones que al principio concebía Tzara se repetían sin ningún sentido y con modificaciones apenas perceptibles. Los dadaístas estaban inquietos, y un poco aburridos de dadá. Por suerte, se acercaba el éxodo veraniego anual de los parisinos, y el grupo pudo respirar por no tener que montar otro espectáculo.

Terminados los actos agresivos y descarados que acababan en jaleos, en la segunda mitad de 1920 el movimiento se contrajo y se retiró a espacios que hacían las veces de salas de exposición. En la

librería Au Sans Pareil se organizó en verano una modesta muestra de obras de Picabia, seguida de otra de Ribemont-Dessaignes, que se presentó con un título cuando menos desconcertante: «Curso de alpinismo eléctrico y cría de cigarrillos microcardiacos»; pero esas actividades no se anunciaron con bombos y platillos, y Ribemont-Dessaignes, que no consiguió vender nada, decidió abandonar la pintura.

En cambio, otra muestra de Picabia, que se inauguró en la Galerie Povolovsky el 9 de diciembre de 1920, se anunció como una velada estelar. Dadá estuvo ahí, aunque más como una pluma decorativa en un sombrero que otra cosa. A la mayoría de los dadaístas les había dolido el protagonismo concedido a «Jean Cocteau y su *jazz-band* parisina». Acompañado por Darius Milhaud (su ballet *El buey en la azotea* había consolidado poco antes la moda de la música negra; más tarde, un famoso club nocturno le copió el nombre, Le Bœuf sur le Toit) y Georges Auric (el compositor más sólidamente integrado en el dadaísmo de París), Cocteau se ocupó de caldear el ambiente tocando un bombo, un tambor, una flauta, castañuelas y dándole también a un claxon y varias copas de cristal. Ese caprichoso oportunismo, que tanto irritaba a Breton, quedó confirmado cuando, no mucho después, Cocteau repudió el jazz y anunció por las buenas que «la fiebre *nègre* se ha vuelto tan aburrida como el japonismo de Mallarmé». No obstante, en el *vernissage* de gala de Picabia, su banda de jazz encabezó el reparto.

Aparte de los cuadros de Picabia, el único elemento dadá en la recepción de la Galerie Povolovsky fue Tzara, que recitó su «Manifiesto dadá sobre el amor débil y el amor amargo». Tal como dijo la prensa: «Tzara se instaló en el mostrador. Levantó la mano y la música se detuvo. En medio de ese compacto silencio, el gran y descarado artista se lanzó, soltando una serie de incoherencias exasperantes, a pronunciar una conferencia sobre el amor.» Después de cada uno de los dieciséis apartados del manifiesto, la banda de Cocteau aportó su puntuación musical, reforzando la suposición –pues no era más que eso– de que esa nueva forma rítmica era una especie de dadaísmo. El estribillo que une todo el

manifiesto es: «Me considero muy simpático. Tristan Tzara.» En una referencia velada a Cocteau, Tzara declamó: «Prefiero al poeta que es un pedo de una máquina de vapor; es dócil, pero no llora: cortés y medio pederasta, flota.» La mayor parte del manifiesto parece una partida de ping-pong conceptual entre dadá y la poesía. ¿Acaso es necesaria la poesía? «Siempre hemos cometido errores, pero los peores son los poemas que hemos escrito», una sensación que Breton y él, a pesar de que ambos escribían poesía, se habían comunicado un sinnúmero de veces en su correspondencia del año anterior. Pero ¿y qué? Al fin y al cabo, en un aforismo muy citado, que tomó prestado a Picabia, Tzara reconoció: «El pensamiento se hace en la boca.»

Escribir poesía y ser dadaísta se convirtieron, para Tzara, en los rasgos que definían el *perpetuum mobile* de la contradicción intrínseca de dadá:

> El antidadaísmo es una enfermedad: la autocleptomanía, la condición normal del hombre, es DADÁ.
> Pero los verdaderos dadaístas están en contra de DADÁ.

Los medios que unen a dadá con el antidadá forman un torrente de invectivas, encaminadas todas a transmitir la sensación de que dadá es una tendencia «que aplica todas sus fuerzas a la instalación universal del idiota. Pero conscientemente». Más que nada, era ese *conscientemente* lo que subrayaba el orgullo galo por su racionalidad cartesiana. Ser conscientemente estúpido sólo podía ser una aspiración extranjera, prueba de que dadá era *boche* (alemán), es decir, ajeno.

El momento más célebre de la inauguración en la Galerie Povolovsky fueron las instrucciones de Tzara para escribir un poema dadá:

> Coja un periódico.
> Coja unas tijeras.
> Elija de ese periódico un artículo de la extensión que usted quiera para su poema.
> Recórtelo.

Después recorte con cuidado cada una de las palabras del artículo y póngalas todas en una bolsa.
Agítela suavemente.
A continuación vaya sacando las palabras una tras otra.
Cópielas concienzudamente en el orden en que han ido saliendo de la bolsa.
El poema se parecerá a usted.

Sólo podemos imaginarnos el revelador último verso del poema acentuado por un *rim shot*, pero ¿era capaz Cocteau, con sus tambores, de semejante virtuosismo musical norteamericano?

A los otros dadaístas, que, entre la glamourosa élite parisina presente en la inauguración de Picabia, eran unos pobres diablos en todos los sentidos, les resultó inevitable tener la impresión de que Picabia y su aliado rumano les habían usurpado su precioso movimiento. Era dadá y, sin embargo, no lo era; al despreciado Cocteau se le concedió un papel prominente, subrayado por la interacción de su banda de jazz y el manifiesto innegablemente dadaísta de Tzara.

En marzo, Walter Serner había rentabilizado la asociación de dadá con el jazz cuando anunció la actuación de una banda como principal atracción de un baile dadaísta en Ginebra. Serner, que también era de los que sabían poner palabras en boca ajena, publicó un artículo en el que afirmaba que Ígor Stravinski (entonces considerado por muchos un compositor de «jazz») era un ferviente partidario del dadaísmo. Tras asegurar que el ruso había intervenido en una función de dadá, afirmó que había declarado que «el músico, con ademanes ceremoniosos, tiene que adoptar la postura de una nodriza de Moravia en su trabajo y modificar las notas resultantes haciendo el mayor uso posible de los ruidos de la calle».

Posteriormente, Serner visitó París seguido por su aliado Christian Schad (cuyos «schadógrafos» precedieron a los rayógrafos de Man Ray en el campo de la fotografía sin cámara). Serner y Schad inocularon en el dadaísmo parisino una dosis masiva de veneno –percibían que la prominencia de dadá en la Ciudad Luz eclipsaba sus cada vez más fútiles empeños en los Alpes–, primero

difundiendo el rumor, y luego afirmando enérgicamente que Tzara no era el fundador de dadá, y que tampoco había escrito el famoso manifiesto de 1918 que tanto le había servido para granjearse el afecto de Breton. Por supuesto, las prácticas dadaístas de Zúrich y Berlín permitían hacer circular rumores, insinuaciones e información falsa. El propio Serner había colaborado con Tzara cuando el rumano publicó la noticia del pretendido duelo con Hans Arp. Así pues, se puede decir que Serner no hacía otra cosa que jugar al juego de dadá tal como lo había aprendido; pero con una diferencia: a otros asuntos del movimiento el medicamento que se aplicaba era de uso tópico, por medio de la prensa, en actos públicos y a través de las publicaciones dadá. Éste, en cambio, era una jugada intencionada para propagar la disensión interna, y se aplicó precisamente en el momento en que el *vernissage* de Picabia ya hacía ondear banderas rojas sobre la cuestión de quién era el propietario de dadá y cómo el movimiento podía aliarse caballerosamente con otros intereses.

Los acontecimientos de 1920 en París precipitaron una crisis incipiente. Dadá se había concebido como un «movimiento», lo que implica unanimidad en los fines y objetivos consensuados, pero cada vez era más evidente que por sí solo el entusiasmo no era un objetivo, excepto en el sentido más básico y animal. Desde el principio, dadá había decidido no apartarse nunca de lo inmediato, lo sensorial, y había visto en el sinsentido un remedio para los trastornos del racionalismo moderno; pero esos jóvenes franceses que se habían tonificado en esa montaña rusa de emociones que llamaban dadá comenzaban a dudar del movimiento y de su dirección. ¿En nombre de quién persistía dadá? ¿Adónde se dirigía? ¿Con qué finalidad? ¿Desde dónde? Eran problemas candentes que despedían un humo acre.

9. NADA, NADA, NADA

El primer año de dadá en París tuvo el extraño efecto de tonificar y debilitar a la vez a quienes participaban en el movimiento. Por un lado, dadá era esa vorágine creativa que tanto habían esperado; por el otro, pronto amenazó con convertirse en una rutina. Al fin y al cabo, una rebelión permanente no es un sueño hecho realidad. Más tarde, André Breton caracterizó el dadaísmo como un estado de expectación, un preparativo de otra cosa. A finales de 1924, cuando por fin apareció la alternativa, la bautizó surrealismo, y dedicó los cuarenta años restantes de su vida a liderar el nuevo movimiento. No obstante, mientras las «temporadas» dadá seguían funcionando, el surrealismo aún pertenecía al futuro, y el dadaísmo tenía más cosas que llevar a cabo en París.

A principios de 1921, el grupo de *Littérature* se reunía regularmente en el Certa (un café que ya entonces figuraba en las guías de viaje como lugar de encuentro de los infames dadaístas) para reconsiderar cómo debían actuar. En retrospectiva, las polémicas veladas del año anterior habían seguido al pie de la letra el programa del que Tzara había sido pionero, y ya iba siendo hora de probar algo distinto. Finalmente, el 14 de abril tuvo lugar la primera de varias «visitas» dadá a lugares de poco o ningún interés. El anuncio decía: «Los dadaístas de paso en París, deseando poner remedio a la incompetencia de unos guías y cicerones sospechosos, han decidido realizar una serie de visitas a lugares escogidos, en particular a aquellos que no tienen ninguna razón de existir.» Un día de lluvia, los dadaístas llevaron a un grupo de espectadores empapados a la modesta capilla de Saint-Julien-le-Pauvre, donde Ribemont-Dessaignes comentó algunos rasgos arquitectónicos leyendo al azar entradas de un diccionario Larousse.

Unas semanas después, inauguraron una exposición de Max Ernst en la librería Au Sans Pareil (Sans Pareil, «sin igual», llegó a ser uno de los principales editores de títulos dadá). La ocasión

reafirmó el polémico carácter extranjero que ya tenía el movimiento, pues Ernst era alemán. Además, le habían negado un visado a causa de sus actividades dadaístas en Colonia, razón por la cual no pudo asistir personalmente.

Anunciada como «más allá de la pintura», la muestra presentó obras numeradas con billetes de autobús, descritas en el cartel de la exposición como «dibujos republicanos mecanoplásticos plastoplásticos, pintopintura anaplástica anatómica antizímica aerográfica antifonarias y al aerosol». No cabe duda de que las piezas expuestas no se parecían a nada de lo visto hasta entonces en París. En lugar de cuadros, daban la impresión de ser laboratorios en los que contemplar un universo paralelo antes de que se desintegrara ahí mismo, o un invernadero donde se cultivaban plantas venenosas que adquirían formas humanoides. (Ernst habría sido el ilustrador ideal de los cuentos lóbregos de Nathaniel Hawthorne, como «La hija de Rappaccini»). Frente al catálogo picabiano de obras mecanomorfas, las de Ernst forzaban al mecanismo a convertirse en organismo. Lo llamaban «el que pinta con tijeras».

En el jardín alquímico de *siempre gana el mejor* (título escrito en inglés y en minúsculas: *always the best man wins)* crece una colección de especies híbridas y ambiguas en la que se combinan flores con armas de fuego. *El dormitorio de Max Ernst* acoge a un oso y una oveja en el rincón más apartado de una habitación larga como una pista de bolos; en primer plano, un murciélago, una serpiente, un pez y una ballena. Pero esas criaturas no estaban dibujadas a escala, como si el artista hubiera querido sugerir que las dimensiones de la fauna se podían someter a un ajuste psicotrópico. Ernst empleaba la técnica del collage, sobre el que aplicaba muchas capas de pintura, y con ese método pobló sus obras de formas vivientes únicas y anormales. Su creatividad también se ponía de manifiesto en los títulos: *Cuticulus plenaris, Sabuesos, Vainas vegetales* y *Adolescentes femeninas dadaístas cohabitan mucho más allá de lo permitido* –título éste que podía aplicarse a las obras expuestas consideradas como un todo–. Sus recursos recordaban a Kurt Schwitters, que saqueaba la acumulación de cultura gráfica,

tomando imágenes del *pulp* con nuevos propósitos que se desviaban de la norma. Según el propio Ernst, su objetivo era «transformar lo que hasta ahora no ha sido más que páginas de publicidad banal en un drama que revele mis deseos más secretos».

Durante la inauguración de la muestra de Ernst, los dadaístas presentes en la galería empezaron a comportarse de manera deliberadamente idiota, representando, cada uno de ellos, y con la regularidad mecánica de un reloj, el número que les habían asignado. Hubo dos que se dedicaron a darse una y otra vez la mano; otro anunciaba a gritos, a la manera de un subastador, el número de perlas que llevaban las damas del público a medida que iban entrando. Breton masticó palillos con la actitud de un viejo peón de campo, y Ribemont-Dessaignes entonó este monótono eslogan: «Llueve sobre una calavera.» Como si esas payasadas no los distinguieran ya lo bastante del público, todos iban vestidos de negro y con guantes blancos.

Esas travesuras fueron una especie de contrapunto a las pinturas que, con un aura que sólo cabe definir como etérea, colgaban en las paredes. Sin que los organizadores lo supieran, esa muestra inoculó en dadá el bacilo de lo que luego fue el surrealismo. Más que ningún otro artista, Ernst elevó el dadaísmo a las cumbres de una imaginación visual que luego absorbió el surrealismo, y el papel destacado que desempeñó en ambos movimientos llevó a muchos historiadores a fundirlos en uno solo.

El alijo de obras de Ernst lo vieron primero los dadaístas en una reunión en casa de Picabia, tras la cual Breton escribió a André Derain que el anfitrión se moría de envidia, pues había percibido que su prestigio como principal artista de dadá, su trono, ya no estaba seguro. En cambio, para Breton el impacto de Ernst fue definitivo, tan importante para el arte como Einstein para la física. Aunque en esos días Breton se ganaba la vida como asesor de Jacques Doucet en inversiones literarias y artísticas, el modisto cuya amplia colección hoy es uno de los archivos principales del dadaísmo parisino, aún no había expuesto públicamente sus puntos de vista sobre arte.

Para la exposición de Ernst en Au Sans Pareil, Breton escribió un

breve texto concebido para acompañar la lista de control de las obras y en el que presenta a Ernst como artista hecho posible por el cine: acaba con «el engañoso misticismo de la naturaleza muerta» en una trayectoria capaz incluso de emanciparnos «del principio de identidad». Los términos en que explica esa posibilidad pueden considerarse un primer borrador del surrealismo, construido allí bajo los auspicios de dadá:

> La creencia en un tiempo y un espacio absolutos parece acercarse a su desaparición. Dadá no se presenta como moderno. Asimismo, considera inútil someterse a las leyes de un punto de vista dado. Su propia naturaleza lo salva de adherirse, por poco que sea, a la materia, o de dejarse embriagar por las palabras. Pero la facultad maravillosa de alcanzar dos realidades muy apartadas sin abandonar el ámbito de nuestra experiencia, unirlas y conseguir que de ese contacto salte una chispa; la facultad de poner al alcance de nuestros sentidos figuras abstractas dotadas de la misma intensidad y el mismo relieve que las otras, y de desorientarnos en nuestro propio recuerdo privándonos de un marco de referencia [...]. Ésa es la facultad que de momento sostiene a dadá.

«De momento», el don de combinar realidades discrepantes parecía plasmarse más vívidamente en la obra de Max Ernst.

El impacto de Ernst tuvo que enfrentarse a dos rivales, concretamente, a dos prestigiosos dadaístas de Nueva York: Man Ray y Marcel Duchamp. Ray llegó el 22 de julio, pocos meses después de la exposición de Ernst en Au Sans Pareil, en un viaje financiado por un benefactor norteamericano. Duchamp fue a buscarlo a la estación y lo llevó directamente a ver a los dadaístas reunidos en el Certa, donde el grupo decidió convertir la ocasión en una *nuit blanche*.

En esos días, Man Ray, que aún no sabía francés, necesitaba los servicios de interpretación de Duchamp, pero la obra que llevó a París hablaba con más vehemencia que cualquier cosa que pudiera haber dicho. Después de los «seres-objetos» de Ernst (concepto acuñado más tarde para el surrealismo), Man Ray presentó un

mundo igualmente original y tanto más maravilloso por no tener ningún elemento en común con el artista de Colonia.

«Man Ray es el sutil químico de misterios que duermen con las hadas métricas de espirales y lana de acero», escribió RibemontDessaignes. «Inventa un mundo y lo fotografía para demostrar que existe.» Hans Richter lo llamó «el realista práctico de lo irracional», y, en una referencia al héroe de la epopeya wagneriana *El anillo del nibelungo*, añadió: «Como Sigfried, ungido con la sangre del dragón, frito en el aceite de dadá, oye el silbido mudo de los objetos utilitarios eliminados. Un anti-Woolworth's.» Para ese «mago de lo inútil», los objetos corrientes ocultaban profundidades incalculables. Las superficies inocentes eran depósitos no de culpa, sino de cierta forma oblicua que contaminaba la inocencia conservándola. En los objetos de Man Ray, «el esplendor de la practicidad banal se baja los pantalones y muestra su trasero poético».

Con elogios así, era inevitable que los dadaístas decidieran organizar una exposición de Man Ray en diciembre. Fue un complemento sensato de las muestras anteriores de Picabia, Ribemont-Dessaignes y Ernst y del Salon Dada de junio, que acogió una colección impresionante de obras procedentes de los Estados Unidos, Alemania, Italia y Francia que dejaron bien claro que dadá era un movimiento auténticamente internacional.

Aunque Man Ray nunca abandonó la pintura, el medio al que supuestamente se dedicaba en París, en Nueva York ya se había zambullido en exploraciones multimedia; ahora, en la capital francesa comenzó a centrarse en la fotografía. Para la muestra patrocinada por dadá en la Librairie Six, la nueva librería que había abierto Soupault, las obras expuestas fueron, en su mayoría, pinturas y aerógrafos.

Esa exposición dio lugar a una afortunada invención que no figuraba en el catálogo sencillamente porque se creó el mismo día de la inauguración. Mientras colgaba sus obras en la Librairie Six, Man Ray entabló conversación con un hombre que hablaba un inglés excelente. Resultó ser el compositor Erik Satie. Los dos salieron a tomar algo, y en el camino de vuelta pasaron por delante

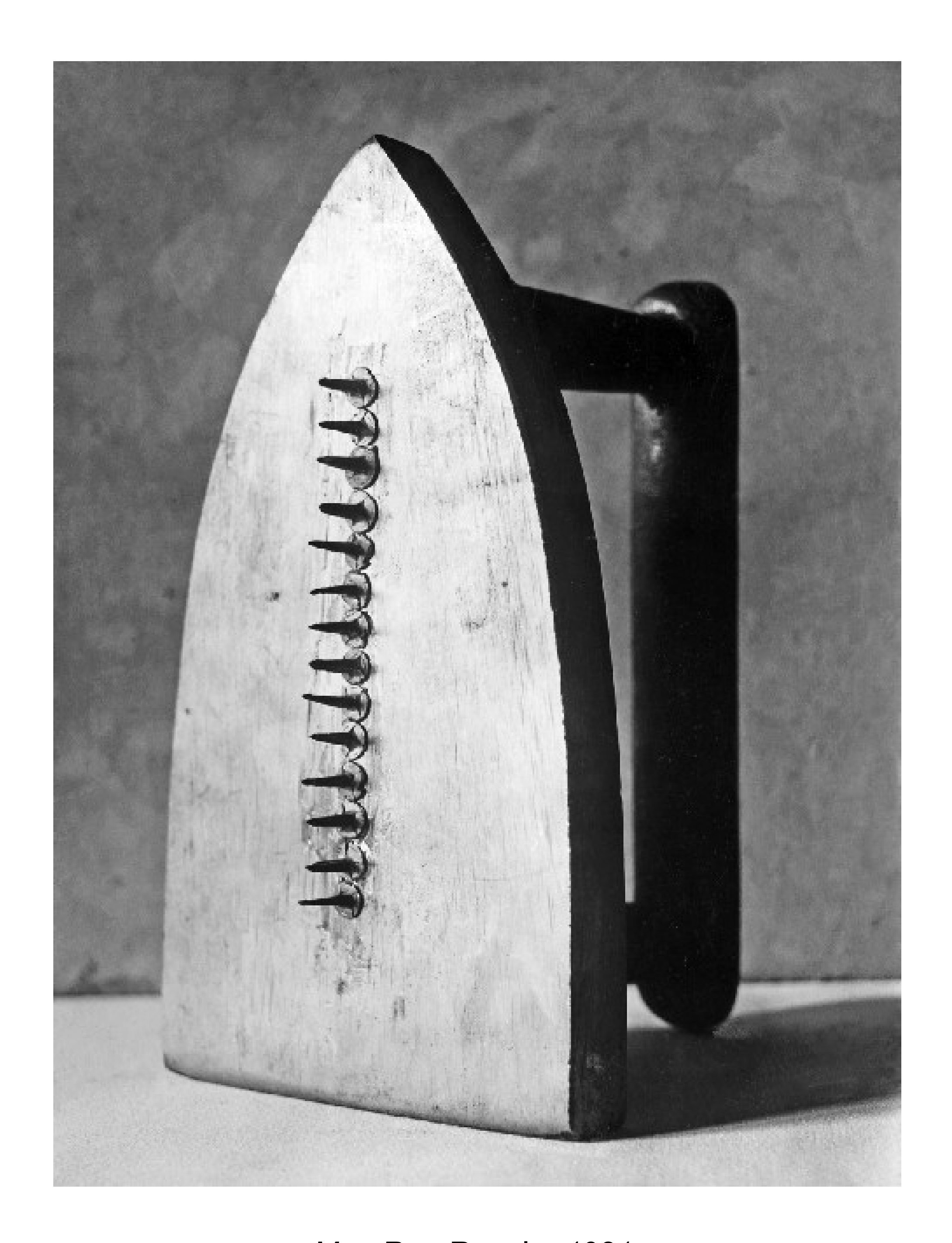
de una ferretería, donde, con la ayuda de Satie, Man Ray compró una plancha, un puñado de tachuelas y pegamento, que utilizó para pegar las tachuelas en el centro de la plancha, y luego se la dio a Soupault, pero no sin antes fotografiarla. El objeto, al que acertadamente llamaron *Cadeau* («Regalo»), desapareció, pero a lo largo de varias décadas lo sustituyeron periódicamente varias imitaciones (siempre debidamente fotografiadas) y se convirtió en la carta de presentación del artista. Años después, cuando ya tenía más de ochenta años, Man Ray autorizó y firmó una edición de cinco mil copias que se vendieron a trescientos dólares cada una.

Como correspondía a un acontecimiento dadaísta, las obras expuestas en la Librairie Six estaban ocultas por todos los globos que pudieron meterse en el local, y que el público fue apretujando a medida que llegaba. A una señal acordada de antemano, los dadaístas empezaron a reventar los globos con sus cigarrillos encendidos. El espíritu de dadá también se expresó en la nota biográfica que Tzara había escrito para el catálogo: «Monsieur Ray nació quién sabe dónde. Tras dedicarse al comercio de carbón, y varias veces millonario, amén de presidente del gremio de fabricantes de chicle, decidió aceptar la invitación de los dadaístas y exponer sus últimas obras en París.» Más de media docena de textos del catálogo sugieren que la obra de Man Ray, como la de Ernst, fue un estímulo para los escritores del grupo –un recordatorio de la orientación literaria del dadaísmo parisino–. Renegando supuestamente de la literatura –y a pesar de varias reacciones rastreras en un foro en *Littérature* sobre la pregunta «¿Por qué escribe usted?»–, los dadaístas seguían volviendo a lo que mejor sabían hacer.

Antes de llegar a París, dadá se había presentado sistemáticamente –o «coherentemente»– en el lenguaje de la incoherencia. Sus provocaciones empleaban el lenguaje para socavar la autoridad semántica de éste. Todo tenía siempre una lógica precaria, si no indignante, pero, en el proceso, el anhelo normal de la estabilidad lingüística llegó a parecer igualmente absurdo. En la revista dadaísta *Proverbe*, Jean Paulhan escribió:

«Lo que me interesa es demostrar que las palabras no transmiten pensamientos (como hacen las señales telegráficas o los signos de la escritura), sino que son cosas en sí mismas, material en el que hay que trabajar, y, por eso mismo, difícil.»

Compartieran o no los dadaístas de otras partes del mundo el interés de Paulhan por concretizar las palabras y separarlas del pensamiento, la cuestión del lenguaje estaba más cerca del centro del dadaísmo de París por la simple razón de que la mayoría de quienes lo integraban eran, en ese momento y para emplear la honrosa expresión burguesa, hombres de letras. Podían aspirar, como Aragon y Breton, a reunir los requisitos aun cuando se resistieran a seguir haciendo literatura, cosa que no podían evitar. El pintor cubista Albert Gleizes advirtió la discrepancia entre el vitriolo y las publicaciones, que «más bien hacen pensar en los catálogos de los fabricantes de perfumes. No hay nada en el aspecto exterior de esas producciones que ofenda absolutamente a nadie; todo es corrección, buenas maneras, delicadeza, etcétera». Y la clave estaba en ese *aspecto exterior*. Con todo, escribían y publicaban, y al final vieron la cuestión de la literatura como tal integrada en la órbita de dadá, donde su viabilidad se sometió a un escrutinio sin precedentes.



Man Ray, Regalo, *1921*.

Nadie sentía la misión literaria con más fuerza que Breton. Unas semanas después de que se inaugurase la exposición de Ernst, presidió una parodia de juicio al eminente escritor y parlamentario Maurice Barrès, acusado de haber renegado de la actitud anarco-

socialista de su juventud. Barrès se encontraba entonces en el sur de Francia, pero daba igual; lo juzgaron en efigie. Pero no fue una parodia. Todo el procedimiento se llevó a cabo como si de un verdadero juicio se tratara, y las distintas partes vistieron las togas oficiales. El más entusiasmado con la idea era Breton. Picabia se negó a tomar parte y se marchó histriónicamente del lugar antes incluso de que empezara el juicio, en el momento en que el poeta Benjamin Péret apareció representando al Soldado Desconocido. En esos días, Francia vivía inmersa en un debate público sobre la iniciativa de depositar el cuerpo de un soldado francés anónimo debajo del Arco de Triunfo; pero la salida a escena de Péret hizo saltar los plomos. Luciendo un uniforme alemán y una máscara antigás, subió al escenario marchando a paso de ganso. Muchos patriotas del público reaccionaron entonando espontáneamente «La Marsellesa», colaborando así con un preludio ominoso. Cuando empezó el proceso de verdad, el desarrollo del supuesto juicio ya estaba empañado.

A Georges Ribemont-Dessaignes no se lo vio muy entregado en el papel de fiscal: «El amor, la sensibilidad, la muerte, la poesía, la tradición y la libertad, el individuo y la sociedad, la moral, la raza, la patria. Pero ¿qué opinión le merecen a dadá objetos tan bonitos, a dadá, que se ha propuesto juzgar a Barrès?», preguntó en su discurso de clausura. «Caballeros, dadá no opina, dadá no piensa nada. No obstante, sabe lo que no piensa. Lo que equivale a decir todo.» Parecía querer decir: ¿cómo puede dadá juzgar a alguien, o algo, que no sea a sí mismo?

No fueron pocos los participantes que advirtieron que allí se estaba juzgando a dadá, no a Barrès, papel que, para gran disgusto de Breton, interpretó Tzara. «Mis palabras no son mías», subrayó el rumano. «Mis palabras son las palabras de todos los demás: las mezclo bien y hago una pequeña bullabesa; el resultado del azar, o del viento que yo hago soplar sobre mi propia pequeñez y la del tribunal.» En una palabra, no eran la verdad, sólo «la materia prima de la conversación». Breton se enfureció al ver cómo se comportaba Tzara, que se había negado a interpretar el primer personaje que le habían asignado, el de testigo de la acusación. Eso había quedado

claro desde el principio, cuando respondió con un no a la clásica pregunta jurídica respecto de decir la verdad y nada más que la verdad. «No confiaría en la justicia ni aunque la concibiera dadá», replicó. «Estarán de acuerdo conmigo en que todos nosotros sólo somos una panda de hijos de puta», añadió, arrastrando así a Breton al mugriento puré de la desobediencia típica de dadá y poniendo de manifiesto que el organizador de ese fiasco era un dadaísta dudoso. Como lo expresó claramente RibemontDessaignes, Breton, «en lo que respecta a la conducta de Tzara, adoptó un punto de vista burgués».

A principios de 1922, Breton, tras el juicio a Barrès, lanzó otra iniciativa desafortunada organizando un acto que parecía reírse de todo lo que había hecho dadá hasta la fecha, el «Congreso para la determinación de las directivas y la defensa del espíritu moderno». Con la intención de poner de relieve su autoridad, consiguió interesar a personalidades destacadas de un amplio espectro de la vanguardia para que trabajaran en la organización del congreso: Jean Paulhan, de la *Nouvelle Revue Française*; Amédée Ozenfant, de *L'Esprit Nouveau*; los pintores Robert Delaunay y Fernand Léger; el compositor Georges Auric y el antaño dadaísta Roger Vitrac, que más tarde, junto con Antonin Artaud, fundó el Théâtre Alfred Jarry.

No es de extrañar que los demás dadaístas se entusiasmaran con el proyecto. Tzara, que no quería denunciar abiertamente el juicio a Barrès, escribió una carta muy cordial en la que explicaba las razones por las que no quería participar. El año siguiente resumió así su postura: «El modernismo no me interesa, y pienso que sería un error decir que el dadaísmo, el cubismo y el futurismo se apoyan en una base común. El cubismo y el futurismo se basaron en la idea de que la perfección intelectual o técnica debían estar por encima de todo; dadá, en cambio, nunca se apoyó en ninguna teoría, y nunca ha sido otra cosa que una protesta.»

Breton, reaccionando exageradamente a las objeciones de Tzara, reunió a los organizadores del congreso para publicar un comunicado de prensa francamente insultante: «En este momento, los abajo firmantes, miembros del comité de organización, desean

advertir contra las maquinaciones de un personaje conocido como promotor de un “movimiento” llegado de Zúrich, que no requiere que se lo llame de ninguna otra manera y *que hoy ya no corresponde a realidad alguna.»* Las cursivas subrayaban de manera convincente la creciente sospecha de que dadá estaba herido de muerte, en caso de no ser ya un difunto.

Breton apoyaba la idea de que dadá compartía algunos aspectos de otras corrientes del arte moderno, en especial el cubismo y el futurismo, y que esa tendencia general merecía ser objeto de investigación; y no dejó de cavilar al respecto cuando acompañó a Picabia a Barcelona para asistir a una exposición de obras de los artistas en la Galería Dalmau en noviembre de 1922. En Barcelona pronunció una conferencia titulada «Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene», en la que reiteró su opinión de que el cubismo, el futurismo y dadá formaban «parte de un movimiento más general» e hizo público su distanciamiento de Tzara. «Sí, Tzara anduvo un tiempo con esa mirada desafiante», dijo ante el público catalán; «sin embargo, toda esa maravillosa seguridad en sí mismo no pudo llevarlo al punto de un verdadero *coup d’état.* Lo que ocurre simplemente es que Tzara, que no miraba a nadie, un día cualquiera se metió en la cabeza mirarse un poco a sí mismo.» Con muchas ganas de eliminar al rumano de las filas de las figuras inspiradoras, Breton concedió a Duchamp el mérito de «habernos librado del concepto de lirismo-chantaje con todos sus tópicos», aunque en realidad era Tzara quien iba a la cabeza en todo lo relacionado con la poesía.

Aún fascinado con la sed de destrucción de dadá, Breton imaginaba un «movimiento» moderno que culminaría en alguna ruptura violenta, y llegó al extremo de declarar: «No sería mala idea reinstaurar, para las cosas de la mente, las leyes del Terror.» Al internalizar la Revolución Francesa como criterio de importancia cultural, Breton caracterizaba a dadá como si éste fuera un monarca irresponsable, cuando, en marzo, protestó contra «su omnipotencia y tiranía». En septiembre fue todavía más explícito, y redujo a dadá a mero preparativo de un proyecto más ambicioso: «Que nunca se diga que el dadaísmo estuvo al servicio de algún propósito que no

fuera mantenernos en un estado de disponibilidad total, a partir del cual ahora nos dirigimos, con las ideas claras, hacia lo que nos llama por señas.» Pocos meses después de la conferencia de Barcelona, Breton hizo una referencia velada a «ese desasosiego cuyo único fallo fue volverse sistemático», en la que su evidente renuencia a atribuirlo todo a dadá sugiere que reconocía, aunque débilmente, que el pecado de ser sistemático recaía más directamente sobre sus hombros que sobre los de Tzara.

Picabia era el menos dispuesto a ser sistemático (Breton comentó, en tono aprobatorio, que «Picabia es el hombre que ofrece la mayor posibilidad de cambio de Picabia»). El pintor observaba con desconfianza los planes para la celebración del congreso, que para él constituía la prueba de una compulsión inexplicablemente pueril. «Es probable que este congreso de París sea de mi agrado si mi amigo André Breton consigue meter en el crisol a todas nuestras "celebridades modernistas" y, al hacerlo, obtiene una pepita magnífica que se arrastre detrás de él en un carrito y la firme André Breton.»

Los afines al dadaísmo no eran los únicos reacios al congreso; André Gide lo desestimó por considerarlo un intento de «enseñar a la gente a producir obras de arte en serie». No obstante, el constante apoyo del público en general sugería que había un deseo muy latente para la creación de un «ministerio de la mente», como lo denominó alguien.

Al fin y al cabo, se vivía un momento que en Francia llegó a conocerse como el regreso al orden –*retour à l'ordre*–, y Cocteau destacaba entre quienes lo pedían a gritos. Era el momento que había profetizado Apollinaire, que en 1918, poco antes de morir, había pronunciado una conferencia titulada «El Nuevo Espíritu y los poetas». A favor de una «libertad enciclopédica» como prerrogativa del poeta, concluyó con una perorata nacionalista sobre Francia, «guardiana de todo el secreto de la civilización» y responsable de mantener en orden la casa de la poesía. Le Corbusier y Amédée Ozenfant hicieron suyo el sonoro título de Apollinaire a la hora de bautizar su revista, *L'Esprit Nouveau*. (Paul Dermée, dadaísta, dirigió los primeros números, en los que los integrantes del dadá

parisino aparecían como asesores editoriales, aun cuando el propio Dermée era *persona non grata* en el círculo de Breton.) El congreso parecía ser exactamente la clase de foro que *L'Esprit Nouveau* podía patrocinar, sobre todo si se tiene en cuenta que Ozenfant era uno de los organizadores.

Todos esos esfuerzos, encaminados a poner orden en dadá, o a integrarlo dentro de una planificación más amplia, comenzaban a agotar la paciencia de Picabia. En las páginas de *391* dijo, en tono crítico: «Dadá [...] se ha vuelto ingenio de París y de Berlín.» Después de marcharse furioso del juicio a Barrès, escribió sin perder un segundo un artículo para que Dermée lo publicase en *L'Esprit Nouveau* de junio de 1921, y en el que hablaba sin tapujos del drama conspiratorio que consumía al círculo de *Littérature*. «Empezaba a aburrirme mortalmente. Me habría gustado vivir cerca del circo de Nerón; ¡a mí me resulta imposible vivir sentado a una mesa del Certa, donde se traman las conspiraciones dadaístas!» Como si no tuviera bastante, afirmó también, y no del todo erróneamente, que Duchamp y él habían «personificado» a dadá ya en 1912, y que después se le dio un nombre a lo que ellos habían hecho; asimismo, añadió que últimamente alguien dilapidaba la idea adoptando las características de un *mouvement*. Picabia reconoció también que abandonaba dadá por aburrimiento y por cautela, pues advertía que el dadaísmo seguía los pasos del cubismo, con todos sus partidarios y privilegiados: «Tuve la impresión de que dadá, como el cubismo, iba a tener discípulos "entendidos".» En *L'Esprit Nouveau* confesó: «Me aparté de dadá porque creo en la felicidad y detesto vomitar.» Pero vaya si vomitaba Picabia.

El alejamiento de Picabia no fue en contra de la percepción pública de que sus contribuciones al Salón de Otoño de 1921 no serían precisamente una broma dadaísta. Se rumoreaba incluso que una de ellas era literalmente explosiva, y la dirección del Salón se vio obligada a emitir una declaración en la que aseguraba al público que la obra en cuestión no representaba peligro alguno. Picabia expuso dos cuadros, y ninguno de ellos infligió daño corporal a los asistentes. Uno se inspiraba en un diagrama técnico. Cuando los comentaristas de la prensa objetaron que era absurdo presentar un

diagrama y llamarlo pintura, Picabia respondió que lo absurdo era presumir de que copiar manzanas era más digno que copiar un plano.

El otro cuadro de Picabia se ha entronizado desde entonces en los anales de dadá, y sirvió incluso para ilustrar la sobrecubierta de una historia del dadaísmo parisino: *El ojo cacodilato*, por la medicación con que Picabia se trató un herpes ocular que había padecido a principios de ese año. Ese gran lienzo (de casi 150 × 115 cm) era poco más que un libro de visitas, con las firmas de decenas de amigos del artista y las palabras que consideraron oportuno añadir. Picabia declaró que acabaría cuando ya no quedara más espacio para firmar. Así de sencillo. Y amplió sus puntos de vista con la agudeza que lo caracterizaba: «El pintor elige; luego imita lo que ha elegido, y lo que deforma es lo que constituye el Arte; ¿por qué no firmar simplemente la elección en lugar de andar tonteando delante de ella? Ya tenemos suficientes cuadros: la firma aprobatoria de los artistas –sólo de los que aprueban– conferirá un nuevo valor a las obras de arte destinadas al mercantilismo de nuestros días.» ¿Quieren firmas de artistas?, preguntaba Picabia; pues bien, aquí están las firmas y nada más. Entre ellas, las de su mujer, su cuñada, los compositores Auric, Poulenc y Milhaud (que escribió: «Me han llamado dadá desde 1894») y otras de dadaístas como Tzara, Ribemont-Dessaignes, Dermée y el pintor y poeta de origen ruso Serge Charchoune. Isadora Duncan firmó en verde encima de una fotografía de la cabeza de Picabia..., un halo para el hombre cuyo pedigrí dadá parecía irreprochable.

Picabia, argonauta de la sensibilidad dadá desde Nueva York hasta Suiza y París, despreciaba olímpicamente, no obstante, cualquier vellocino de oro. Era, en cierto sentido, un destilado puro de su generación, forjado en el caldero aforístico de Nietzsche, cuya «voluntad de poder» se tomaba muy a pecho, como un código, podría decirse, aunque no un código de «honor». Antes bien, para la vida sin más, para el ardor biológico que buscaba su destino en cada momento. Picabia, todo un genio repartiendo pepitas de desprecio filosófico en las animadas páginas de *391*, reafirmó

sistemáticamente su ideario nietzscheano; a menudo citaba al filósofo sin dar ninguna referencia. Es posible que estuviera tan puesto en *La gaya ciencia*, en *Más allá del bien y del mal* y *Así habló Zaratustra*, que había llegado a sentir como propias las ideas de Nietzsche. La actitud con la que manejó su alejamiento de dadá fue claramente nietzscheana, especialmente porque reconocía la existencia de un espíritu vital no obstaculizado por el pasado. La crítica más hiriente de Nietzsche se dirigía contra lo que él llamaba mentalidad gregaria, cuya característica principal era el *ressentiment* (el sabio alemán insistía en emplear el vocablo francés); pero de gregario Picabia no tenía ni un ápice. Nunca sintió que sus amigos lo habían traicionado; sólo lo aburría esa tendencia a comportarse como oficiales militares o –recuérdese el juicio a Barrès– como miembros del poder judicial.

Aunque en los escritos de Picabia no es fácil encontrar largos pasajes de prosa explicativa –era demasiado «chapucero», irreverente y vehemente para someterse a lo que él habría llamado deberes escolares–, respondió a un artículo de una serie que vio la luz en la prensa que se tomaba a dadá en serio. Publicado a principios de 1920, «Dadaísmo y psicología», de Henri-René Lenormand, llamó la atención de Picabia hasta el punto de molestarse en contestar *in extenso* en una carta que no se publicó en vida del pintor. A la conocida acusación que equiparaba el comportamiento dadaísta al del «loco», Picabia replica: «Algo se opone a esa afirmación: la locura necesita que haya obstrucción o, al menos, un atenuante de la voluntad, y nosotros tenemos *fuerza de voluntad.»* Luego, en una especie de credo personal, elucida, aunque no sea típico de él, «el mecanismo de nuestra voluntad: negativo en el momento de la asociación de ideas, se vuelve positivo con la elección que sigue». En cuanto al intento de Lenormand de explicar el dadaísmo en términos freudianos, Picabia, más que desaprobarlo, lo pasa por alto. Según Picabia, poco tenía que ver dadá con la psicología; «es en los fenómenos físicos, más que en cualesquiera otros, donde tenemos que buscar la explicación»; a su entender, dadá era una desintoxicación. En una analogía comparable a la visión que Hugo Ball tenía de los

dadaístas como niños de pecho, Picabia sugiere que la búsqueda del conocimiento en que se halla inmerso dadá implica una regresión a la infancia: «Los niños están más cerca del conocimiento que nosotros, pues están más cerca de la nada, y el conocimiento es nada.»

Esta explicación silogística se escribió a la vez que un manifiesto en que Picabia concluía en un inconfundible tono de exasperación:

> Dadá no quiere nada, nada, nada, y cuando hace algo, lo hace para que el público pueda decir: «No entendemos nada, nada, nada.»
>
> «Los dadaístas son nada, nada, nada, y está clarísimo que equivalen a nada, nada, nada.»
>
> **Francis Picabia**
> **Que no sabe nada, nada, nada, nada.**

Picabia era coherente en la repugnancia que sentía por el arte o cualquier actividad que reivindicase *algo*, un producto tangible o un resultado que fuese más allá de la sencilla sensibilidad cotidiana del organismo viviente. Huelo el aire, decía, no controlo mis carteras de valores. «La vida sólo tiene una forma: el olvido», escribió en abril de 1920 en uno de los muchos aforismos que publicó en *Cannibale*, una revista suya de corta vida; y una variante de ese sentimiento pudo leerse en *The Little Review*: «Estoy a favor de la incineración, pues conserva las ideas y a los individuos en su forma menos engorrosa.»

Un año después de su «desplante» en el juicio a Barrès, Picabia se apartó de dadá y la prensa se hizo debido eco de esa decisión; el pintor y poeta intentó aclarar la situación en dos escritos. En *Comoedia*, que en esos días era el único diario cultural francés, empezó diciendo: «Apruebo todas las ideas, punto; lo único que me interesa son las ideas, no lo que revolotea a su alrededor: me repugnan las especulaciones sobre las ideas.» Ahí estaba el hombre al que se le había ocurrido este brillante dicho: para tener las ideas claras, hay que cambiarlas como nos cambiamos de ropa. «Hay que ser nómada», escribió, «e ir por las ideas igual que vamos

por los países y las ciudades.» Y no hay que olvidar que hablaba la voz de una experiencia nada desdeñable.

Quizá a causa de la dolorosa infección ocular que padeció, y exacerbado por las afirmaciones de Walter Serner y Christian Schad en el sentido de que Tzara era un impostor, en julio de 1921 Picabia montó un «suplemento» especial de *391*, publicado como *Le Pilhaou-Thibaou*, un título carente de significado que sugería, en caso de que sugiriese algo, el movimiento Tabu Dada de sus amigos Jean Crotti y Suzanne Duchamp (la hermana de Marcel). De hecho, la colaboración de Crotti en la portada se anunciaba a sí misma como Tabu-Dada: «Mis pies han empezado a pensar y quieren que se los tomen en serio.»

El diseño de las dieciséis páginas de *Le Pilhaou-Thibaou* era magnífico, y la publicación hacía más uso de colaboraciones ajenas que los números de *391*. Además de Crotti y el propio Picabia (con su seudónimo inglés Funny Guy), colaboraron Paul Dermée, Jean Cocteau, Ezra Pound, Clément Pansaers, Duchamp, Georges Auric, Céline Arnauld, Guillermo de Torre, Gabrielle Buffet y Pierre de Massot. A ninguno de ellos se lo habría considerado dadaísta en ese momento. De hecho, Dermée y Cocteau estaban enemistados con dadá por su patente arribismo en los círculos de vanguardia, y Arnauld, la esposa de Dermée, era culpable por asociación.

En medio de esa compilación multifacética, Picabia tuvo su habitual momento de gloria. «A los que hablan a mi espalda: mi culo os mira», una advertencia que apuntaba claramente a sus antiguos camaradas de dadá, y que era, en realidad, una cita de Gustave Flaubert. Por el contrario, «No necesito saber quién soy puesto que todos vosotros lo sabéis», se aproxima más a su gusto de costumbre por la pulla inteligente. Aforismos como ésos retozaban en los márgenes junto a las colaboraciones ajenas; pero, en un artículo más extenso, Picabia esbozó un poco más de su virulento diagnóstico: «¿No os dais cuenta de que lo que llamáis personalidad no es más que una mala digestión que os envenena y contagia a vuestros amigos vuestros ataques de náuseas?» Cabe preguntarse si se dirige a sí mismo o a otras personas.

Le Pilhaou-Thibaou proclamó que Picabia se liberaba del dominio

de dadá, y la colaboración de Cocteau lo dejó bien claro:

> Después de una larga convalecencia, Picabia se encuentra recuperado. Mi enhorabuena. En realidad, me di cuenta de que lo que le salía por el ojo era dadá. Picabia procede de una raza de contagiosos. Él comparte su enfermedad, no se la contagian los demás.

Otro notable colaborador de *Le Pilhaou-Thibaou* fue Ezra Pound, que poco antes había vuelto a instalarse en París después de pasar una década en Londres. A principios de 1921, Pound vivió varios meses en la Costa Azul, donde se formó a sí mismo en dadá en la librería de Georges Herbiet, quien, adoptando el nombre de Christian, tradujo al francés parte de la obra del poeta norteamericano. Una secuencia titulada «Mœurs Contemporaines» (así en el original de Pound) apareció en *Le Pilhaou-Thibaou* y en la revista belga *Ça Ira*, publicada por Clément Pansaers, el principal paladín de dadá en Bélgica; la revista dadaísta holandesa *Mécano* también publicó un extracto. «Mœurs Contemporaines» es una feroz y amena sátira social que debe más a Henry James, el ídolo de Pound, que a dadá. Hay otros textos de Pound escritos en vena dadaísta, pero más importante fue su relación personal con Picabia, que le proporcionó durante toda la vida una conexión con una mente humana desinhibida. Pound nunca conoció a Duchamp, pero es probable que, en lo que respecta a Picabia y Duchamp, pensara, como Breton, que «se mueven sin perder de vista el punto más elevado, donde una idea es igual a cualquier otra, donde la estupidez abarca cierta cantidad de inteligencia y donde la emoción disfruta siendo negada».



Artistas y escritores en París, 1920.
De rodillas, y de izquierda a derecha: Man Ray, Mina Loy, Tristan Tzara y Jean Cocteau. De pie, detrás de Cocteau, Ezra Pound.
Scala / White Images / Art Resource, Nueva York.

En octubre de 1921, en una de sus «Cartas de París», con las que colaboraba en la revista norteamericana *The Dial*, Pound informó a los lectores norteamericanos sobre la «destructividad hipersocrática» de Picabia y citó sus *Pensamientos sin lenguaje*, el libro que tanto había emocionado a Breton. A Pound lo estremecía la «clarísima exteriorización de la actividad mental de Picabia» en todo lo que emprendía. «La filosofía de Picabia se mueve completamente desnuda», sin que la estorbe el andamiaje habitual de la explicación, sugirió el poeta. En *Guía de la kultura* (1938), Pound recordó una conversación que había mantenido con Picabia «un domingo de 1921 o 1922», como «lo máximo que he vivido». De hecho, era un hombre «intelectualmente tan peligroso» que conversar con él «era estimulante, como estimulante sería estar en una jaula llena de leopardos». En suma: «Nunca hubo un botón de

goma en la punta de su florete.» Pound percibía que eso se debía a cierta misteriosa necesidad de infligir dolor o buscar venganza. La propensión de Picabia era un regalo de la naturaleza, del modo en que un galgo corre en función de su raza o, como lo expresó de modo memorable Marianne Moore en un poema: «un animal con garras quiere tener que / usarlas».

La correlación entre ingenio y garra no es nueva, y la idea de que pueda correr sangre es lo que distingue al verdadero ingenio del mero gusto por el alboroto. Los dadaístas apuntaban alegremente a sí mismos, pero siempre dando por sentado que eran superiores a la burguesía de ojos saltones. Picabia no era así. Si bien nadie era inmune a sus pullas, él tampoco escogía a un grupo determinado para hacerlo blanco de sus burlas. En las páginas de *391* soltaba con desparpajo toda clase de afirmaciones falsas sobre los demás, incluidos sus amigos, y echaba también en la olla un ligero toque de columna de cotilleos, si bien es cierto que solamente como un prestidigitador que se divierte haciendo juegos de manos. Donde más se acercó a la venganza fue en el pliego *The Pine Cone*, la mitad del cual estaba dedicada a Crotti y su Tabu Dada. Picabia acribilló a Tzara y Ribemont-Dessaignes con unos cuantos insultos; por ejemplo: «Sois tan recatados que vuestras obras e invenciones sólo atraen a las moscas.»

En julio de 1922, cuando se editó *Le Pilhaou-Thibaou*, Picabia ya había sellado una tímida alianza con la tentativa de Breton para celebrar su congreso sobre el espíritu moderno, y se puso claramente en contra de Tzara. Al final, también ese pacto duró poco; cuando Breton formó su nuevo movimiento, Picabia comentó astutamente que el surrealismo bretoniano no era más que «dadá disfrazado de globo publicitario de la casa Breton & Co.». El propio Picabia estaba siempre preparado para moverse, obedeciendo a un principio férreo: «Tenemos la cabeza redonda para permitir que los pensamientos cambien de dirección.»

La máxima de Picabia podría interpretarse como la última palabra sobre el dadaísmo parisino, pero no el último incidente...; éste tuvo lugar la noche del 6 de julio de 1923, en el Théâtre Michel de París,

cuando una representación de *Le Cœur à gaz* de Tzara fue interrumpida agresivamente por varios jóvenes literatos que ya no se llamaban a sí mismos dadaístas.

La representación formaba parte de una velada que se había anunciado como la *Soirée du Cœur à barbe*. Los empresarios teatrales, conocedores de los jaleos que se armaban en las temporadas dadaístas, se lo pensaban dos veces a la hora de alquilarles una sala, y Tzara se había visto obligado a trabajar recurriendo a tal o cual subterfugio; en este caso, reclutando la ayuda del escritor ruso exiliado Iliazd (Iliá Zdanévich), que había hecho sus pinitos en programas proto-dadá-futuristas en su país natal. En París le tocó reservar la sala. Se confeccionó un programa detallado que, en muchos aspectos, incluía lo mejor de la vanguardia del momento –menos dadaísta, quizá, y más cercana a lo que podría haber previsto el desventurado Congreso de París.

En el programa se anunciaban tres películas; una con los ejercicios de «ritmo» abstracto de Hans Richter; otra era el *Regreso a la razón,* de Man Ray, que se filmó deprisa y corriendo cuando Tzara le llevó al norteamericano una cámara y unos metros de película. Como sus rayógrafos, la película de Man Ray fue otra vuelta de tuerca en sus incursiones en distintos medios, siempre novedosas e imaginativas. La tercera fue *Manhatta*, un retrato de Nueva York dirigido por Charles Sheeler y Paul Strand. Se interpretaron algunas piezas para piano de George Antheil, el protegido de Pound y autoproclamado «chico malo de la música», y hubo también un número de danza a cargo de la rumana Lizica Codreanu. No faltó un repertorio de poemas, incluidos algunos textos de antiguos dadaístas, de quienes ahora Tzara estaba completamente distanciado.

Al enterarse de que esas composiciones iba a utilizarlas un hombre –y un movimiento– por el que ya no sentían ninguna lealtad ni afinidad, los desafectos dadaístas se presentaron en el Théâtre Michel decididos a reventar la función. Al oír una referencia inocua a Picasso por parte de Pierre de Massot, Breton («un matón fornido», según dicen) tomó el escenario por asalto y asestó al pobre De Massot unos cuantos bastonazos, y le dio con tanta fuerza que le

rompió un brazo. No tardó en llegar la policía, que expulsó a Breton, pero sus aliados se quedaron en la sala, furiosos y esperando la siguiente oportunidad, que llegó durante la representación de *Le Cœur à gaz*, una obra que databa de 1920 y en la que los personajes se llaman Ojo, Boca, Nariz, Oreja, Cuello y Ceja. Los actores iban vestidos con los trajes rígidos y trapezoidales de Sonia Delaunay. Cuando se alzó el telón, Paul Éluard se puso de pie entre el público y montó un escándalo por la expulsión de Breton; seguidamente exigió que saliera a escena el malvado de Tzara. En cuanto apareció el rumano, Éluard subió al escenario de un salto y le dio un puñetazo en la cara. Los tramoyistas y algunos miembros del público salieron en defensa de Tzara; otros, en cambio, prefirieron participar en la refriega y destrozaron los decorados, lo que terminó con más expulsiones.

En cierto sentido, la expulsión de Éluard fue la que más consecuencias tuvo. A los seis meses del altercado en el Théâtre Michel, el poeta desapareció de París sin decir una sola palabra a sus amigos y emprendió viaje al Lejano Oriente, como dispuesto a cumplir literalmente la misión que Breton había anunciado metafóricamente en su composición «Lâchez tout», publicada en *Littérature* en abril de 1922:

> Déjelo todo.
> Deje a Dadá.
> Deje a su mujer, deje a su amante.
> Deje sus esperanzas y sus temores.
> Abandone a sus hijos en un rincón del bosque.
> Deje la presa por la sombra.
> Deje si es necesario una vida regalada, lo que le viene dado, por una situación de futuro.
> Váyase a correr caminos.[8]

10. UN DRAMA DE DOSTOIEVSKI

El 24 de marzo de 1924, cuando Paul Éluard se marchó repentinamente de París, nadie tenía la menor idea de su paradero ni de sus intenciones, aunque el inquietante título de su nuevo poemario pudo dar que pensar: *Mourir de ne pas mourir* («Morir de no morir»); y a los enterados, una pista más: el frontispicio era un retrato de Éluard firmado por Max Ernst. Cuando el poeta desapareció sin avisar, Ernst y él estaban bien liados en un *ménage à trois* con Gala, la mujer de Éluard.

Éluard suponía que, durante la guerra, en algún momento había estado a menos de un kilómetro de Ernst, concretamente, en Verdún, una de las batallas más costosas de un conflicto espantoso que no entusiasmaba a ninguno de los dos. Estuvieran o no tan cerca el uno del otro en la zona de combate, la suposición sirvió para consolidar un vínculo perdurable, basado en la conciencia de que cada uno de ellos podría haber matado al otro. Ernst se había alistado en una unidad de artillería tres semanas después del inicio de las hostilidades. Herido en combate, aunque, por suerte para él, sólo por el culatazo de un fusil y la pata trasera de un burro, posteriormente lo destinaron a un puesto de mando, donde un oficial reconoció en el joven recluta nada menos que al artista cuya obra acababa de ver en la galería de Alfred Flechtheim en Düsseldorf.

Cuando estalló la guerra, Ernst, que entonces tenía veintitrés años, comenzaba a tener cierto éxito con sus cuadros. Un año antes, en agosto de 1913, había podido pagarse un viaje de un mes a París con la venta de una pintura. Su primer contacto con todo el espectro del arte moderno lo había tenido en la exposición Sonderbund (1912), en Colonia, su ciudad natal. Era la misma exposición que había llevado a los organizadores del Armory Show de Nueva York a reconsiderar sus planes; como ellos, Ernst quedó sobrecogido por la abundancia de obras fauvistas, expresionistas y cubistas. Su zambullida en las últimas tendencias artísticas contó

con la colaboración de August Macke, un expresionista que vivía en la cercana ciudad de Bonn y cuyo círculo Ernst frecuentaba. A través de Macke conoció el grupo Der Blaue Reiter de Múnich, y también a Kandinski, durante una visita del artista ruso a Colonia a principios de 1914. Ernst también estaba presente cuando Robert Delaunay y Guillaume Apollinaire visitaron a Macke en el camino de vuelta a París desde Berlín, donde las coloridas pinturas de Delaunay, que Apollinaire consideraba «órficas», se habían expuesto en la Galería Sturm. Esos encuentros intensificaron la sensación de misión que tenía Ernst, aun cuando su padre (un pintor aficionado) literalmente le gritaba por practicar esa grotesca costumbre de salpicar todo el lienzo con pintura de varios colores en lugar de decantarse por el arte figurativo.

Otro encuentro clave tuvo lugar en mayo de 1914, cuando Ernst, mientras visitaba en Colonia una exposición de arte francés, conoció a un joven que explicaba las obras a un caballero ya mayor (y bastante indignado). Lejos de ponerse agresivo y perder la mesura, el joven insistía con paciencia, aunque en vano, «con la dulzura de un monje franciscano y una pericia digna de Voltaire». Seguidamente, Ernst se presentó y trabó con Hans Arp, que había ido a Colonia a visitar a su padre, una amistad que duraría toda la vida.

Ese verano, Arp, atento a la escalada de la tensión internacional, avisó a Ernst de que las cosas no tardarían mucho en empeorar. No se equivocaba, pero sólo Arp, aprovechando uno de los últimos trenes que salieron de Alemania antes de que se cerraran las fronteras, consiguió refugiarse en la Suiza neutral. Los dos jóvenes artistas compartían el gusto y la dedicación a las tendencias artísticas más modernas, que Arp llevó consigo a Zúrich; gracias a él, dadá pudo presentarse muy pronto como sucesor de esas corrientes.

Mientras tanto, Ernst aguantaba en el frente, y hacía lo posible por mantenerse al tanto de lo que ocurría en el mundo del arte. Tenía una informante de confianza en Luise Straus, dos años menor que él y también nacida en Colonia, a quien había conocido en una clase de dibujo antes de la guerra. «Lo primero que me llamó la atención

[de Max]», escribió Straus más tarde, fueron «sus ojos azules, de un brillo increíble, sus corbatas de seda, extravagantes y de muchos colores, y su satisfacción, esa euforia incesante que tenía un toque muy infantil, pero que también reflejaba una ironía superior». Lou, como la llamaban, terminó su doctorado en historia del arte en 1917, cuando Ernst y ella ya se habían prometido. No era una perspectiva que sus respectivas familias vieran con buenos ojos; la de ella era una familia judía tradicional, y la de Ernst, otro tanto, pero católica. Después de casarse en octubre de 1918, Lou comenzó a trabajar en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, donde en 1919 fue la comisaria de una exposición titulada «Imágenes de la guerra en las artes gráficas»; se mantuvo profesionalmente activa hasta que en junio de 1920 nació Jimmy, el primer hijo del matrimonio.

Max y Lou Ernst prosperaron en el animado mundo del arte en la Colonia de la posguerra. En palabras de Lou: «liderábamos uno de esos grupos que entonces proliferaban como hongos, con sus conferencias, conciertos, reuniones, pero sobre todo con muchas grandes ideas y pequeños escándalos». Por lo que sabemos, uno de esos escándalos tuvo que ver con la interrupción violenta, y previamente organizada, de una insulsa obra de teatro pro monárquica; los periodistas locales, indignados, denunciaron el suceso por considerarlo un síntoma de «bolchevismo literario» y «dadaísmo». El alboroto tuvo lugar en marzo de 1919, cuando a Ernst le importaba bien poco que lo acusaran de dadaísta. No fue hasta ese verano, durante una visita a Paul Klee en Múnich, cuando conoció los últimos números de *Dada*, llegados directamente desde Zúrich. Entre otras cosas, en la revista pudo leer que Arp, su amigo de antes de la guerra, era uno de los integrantes del movimiento, fuera lo que fuese el dadaísmo.

Durante su viaje, Ernst también conoció las pinturas inquietantes y oníricas de Giorgio de Chirico en la revista italiana *Valori Plastici*. Más tarde recordó: «Tuve la impresión de haber conocido algo que siempre me había resultado familiar, como cuando un *déjàvu* nos revela todo un campo de nuestro mundo onírico que, por medio de una especie de censura, nos hemos negado a ver o comprender.» Para Ernst, la obra del artista italiano fue, más que una influencia

estilística o conceptual, un mundo alternativo que él únicamente podía explorar pintando. En años venideros, De Chirico y sus obras fueron un modelo para los surrealistas, pero si el artista italiano parecía haberse desviado bruscamente de su potencial, Ernst no cejó, y llegó a convertirse en uno de los abanderados más duraderos de lo que el surrealismo pudo ser después en el ámbito de las artes visuales. «Ya era surrealista cuando era un dadaísta», dijo Richter refiriéndose a Ernst, que alcanzó ese ideal antes incluso de que André Breton bautizara el nuevo movimiento.

Sin embargo, dadá ya existía antes de que el surrealismo se inaugurase en 1924, y la verdad es que Ernst era uno de sus defensores más incondicionales. Aunque le prohibieron entrar en Francia cuando los dadaístas patrocinaron su exposición en 1921, Ernst por fin consiguió llegar a París el año siguiente, clandestinamente y en circunstancias difíciles. También se les había adelantado con una exposición dadá en su Colonia natal. Su trayectoria permite atisbar parte de la caprichosa euforia que podía transmitir, sobre todo a los que no vivían en los centros principales del movimiento –Zúrich, Berlín, París– pero seguían con entusiasmo las noticias que llegaban con cuentagotas de esas ciudades.

A finales de 1919, Ernst ya se carteaba con frecuencia con Tzara (Zúrich), con Schwitters (Hannover) y, aunque con menos entusiasmo, con los dadaístas de Berlín. Estaba adaptando libremente sus actitudes y su jerga, llamando «pinturas merz» a algunos de sus montajes, y, en términos más amplios, daba por buena la sensación de que él y un puñado de amigos de Colonia estaban explotando el filón de dadá. Entre esos amigos cabe mencionar a Otto Freundlich, Heinrich y Angelika Hoerle y Johannes Baargeld. Los Hoerle compartían una actitud cercana a la de los hermanos Herzfeld de Berlín, para quienes el arte era un arma para la acción política. *Der Ventilator*, la revista de Heinrich y Angelika, publicada en seis entregas en febrero y marzo de 1919, se repartía a las puertas de las fábricas.

Ernst y sus amigos se llamaron a sí mismos W/5, apócope de Weststupidia 5 –el inglés era importante a nivel local, pues en aquel

entonces Renania estaba ocupada por las fuerzas aliadas–. Si consideraban que Weststupidia era dadá, lo era en espíritu, no por el nombre. La cuestión se agudizó en noviembre, cuando una asociación de artistas a la que pertenecían organizó una exposición, pero negándose a incluir obra del grupo de Ernst. El resultado fue una exposición paralela en el mismo local, con un letrero que aclaraba:

DADÁ NO TIENE NADA EN COMÚN CON LA SOCIEDAD DE LAS ARTES
A DADÁ NO LE INTERESAN LOS PASATIEMPOS DE ESE GRUPO
FIRMADO: JOHANNES THEODORE BAARGELD, MAX ERNST
← A DADÁ A LA SOCIEDAD DE LAS ARTES →

En esa exposición inaugural de dadá se presentó una serie heterogénea de objetos, lo que movió a algunos participantes a retirar sus obras antes de la apertura. Fue una salva de bienvenida a algo que un periodista local decidió calificar de programa de «locura metódica», y que lo llevó a preguntarse si debía indignarse o reír. Los términos de esa indecisión tocaban una nota muy conocida en otras ciudades en las que dadá dejó su impronta.

Hubo alguien que rió, aunque sin tomárselo a broma, cuando asistió a esa última manifestación dadaísta: la artista y mecenas neoyorquina Katherine Dreier, que visitó Colonia en su viaje por Europa. Conocedora de la obra de Duchamp, Man Ray y Picabia, supo apreciar, y no poco, el trabajo de Ernst y sus compinches, e intentó que la exposición viajase a los Estados Unidos para presentarla en Société Anonyme. Por desgracia, las autoridades británicas que ocupaban Renania no lo permitieron, y como ocurrió también con los berlineses después de la Dada-Messe, los norteamericanos nunca llegaron a ver el dadaísmo berlinés como un trabajo de equipo.

La iniciativa de dadá en Colonia se benefició de la llegada de Hans Arp, que pasó diez días en la ciudad en febrero de 1920, poco después de que Tzara se instalase en París. Es probable que la introducción de la perspectiva –zuriquesa– de Arp fortaleciera la sensación instintiva de Ernst en lo tocante a mantener las distancias

con Berlín. En una carta a Tzara del 17 de febrero, se refirió a los berlineses llamándolos «falsificaciones de dadá». Para Ernst, eran «genuinamente alemanes», en el sentido de que «los intelectuales alemanes no pueden cagar ni mear sin ideologías». (Un ejemplo divertido de ese espíritu irreverente lo debemos a Vera Broïdo, una de las amantes de Raoul Hausmann. «Un día, Baader y Hausmann salieron a pasear con un amigo escritor, y éste se detuvo cerca de un árbol a orinar. Viendo que los otros dos seguían andando, se molestó y dijo, mientras seguía meando, que tendrían que hacer lo mismo. Actitud típica de los dadaístas de Berlín en lo que atañe a su arte.»)

Ernst también tomó nota de la creciente ideologización de sus colegas de Colonia; los Hoerle se separaron de dadá en abril para formar su propio grupo, al que llamaron Stupid. «Nos hemos apartado de toda anarquía de signo individualista», declararon, y manifestaron su deseo de «ser la voz del pueblo». En consecuencia, concluyeron: «Rechazamos las supuestas payasadas anti-clase media de dadá, que sólo han servido para divertir a la clase media.»

No se equivocaban en cuanto a las raíces burguesas de dadá, aunque la verdad es que la clase media difícilmente se divertía. En todas partes, la reacción burguesa a dadá se resumió en el título del artículo que Raoul Hausmann publicó en *Der Dada* 2 en febrero de 1919, «Der deutsche Spiesser ärgert sich», que podría traducirse como «El burgués alemán se cabrea». En lo que respecta a Ernst, su ira era existencial, no política. «Una guerra demente y horripilante nos quitó cinco años de nuestra vida», recordó en 1958. «Todo lo que se nos había concedido como un derecho genuino y hermoso, cayó en un abismo vergonzoso y absurdo. En aquella época se suponía que mis obras no gustaban a nadie; se suponía que hacían aullar al público.» Y vaya si aullaba, no sólo ante las obras propiamente dichas, sino por la actitud que se expresaba en el título de la serie de litografías de Ernst, *Fiat Modes Pereat Ars*, «Que se haga la moda, que muera el arte».

«La exposición dadá de principios de primavera», el mayor acontecimiento dadaísta de Colonia, fue una idea que surgió cuando a Ernst y Baargeld les negaron el acceso a una muestra en el

Kunstgewerbemuseum. Los artistas reaccionaron organizando su propia exposición en una taberna a la que se accedía únicamente pasando por los lavabos; allí esperaba una joven vestida con traje de comunión y recitando poemas obscenos. Como contó la prensa: «Después de pasar por una puerta que hay detrás de un edificio de un bar de Colonia, la gente tropieza con una estufa que sólo puede calificarse de vetusta. A la izquierda, una pila de sillas del bar; el arte empieza a la derecha.» El periodista que escribió esa descripción afirmó preferir lo que se veía a la izquierda. Al salir del espacio reservado a la exposición, el público «pasa junto a dos cubos de basura abiertos, repletos de cáscaras de huevos y toda clase de porquería, y no consigue decidir si eso forma parte de la exposición o si se trata de "originales naturales"». Una de las obras expuestas era una pecera que Baargeld había llenado de agua roja y en la que había metido una peluca que flotaba en la superficie y la mano de un maniquí en el fondo de esas aguas turbias.

Tras recibir denuncias por contenido pornográfico, las autoridades no tardaron nada en clausurar la muestra, pero al día siguiente, cuando se comprobó que el objeto ofensivo era el adorado *Adán y Eva* de Durero, que Ernst había pegado en uno de sus montajes, se levantó la prohibición. Un póster exclamaba:

¡DADÁ TRIUNFA!
REAPERTURA
DE LA EXPOSICIÓN CLAUSURADA POR LA POLICÍA
DADÁ ESTÁ A FAVOR DE LA PAZ Y EL ORDEN

Para muchos, la exposición fue un fraude. Pero los organizadores refutaron la acusación: «Dijimos claramente que era una exposición dadaísta. Dadá nunca ha afirmado tener relación alguna con el arte. No es culpa nuestra si el público confunde una cosa con otra.» Ésa era exactamente la clase de retórica que tanto daño hacía a los oídos del padre de Ernst. «Te maldigo. Nos has deshonrado», le dijo con desdén Ernst padre al hijo descarriado.

Dadá llegó oficialmente a Colonia en abril de 1920, con la

exposición de principios de primavera; Baargeld pronto empezó a hacer otras cosas, y las esperanzas de Ernst de integrarse seriamente en dadá significaban poner sus miras en otra parte. Se había mantenido al corriente de la explosiva situación en París, y tras el decisivo repudio a Tzara en *Le Pilhaou-Thibaou* (también penoso para Hans Arp), Ernst propuso a Tzara que se encontrasen en los Alpes para lamerse las heridas y elaborar una estrategia. Para él, ese encuentro sería «una importante conferencia de los potentados». «Por favor, decídete y envíame un telegrama», le escribió, sugiriendo que el 15 de agosto era una buena fecha. «De esto depende el futuro inmediato de dadá.»

En el verano de 1921, a dadá le quedaba poco más que un futuro «inmediato». Había pasado un año desde la Dada-Messe de Berlín, e incluso en París, donde el dadaísmo no entró en el cuadro hasta la llegada de Tzara a principios de 1920, el movimiento ya pisaba en falso. De todos modos, pequeños tentáculos dadaístas ya se abrían camino hasta lugares muy remotos, de Belgrado a Tokio, pero era dadá de segunda o tercera mano, en forma de casualidad, deseo o insinuación. El fuego del principio se había extinguido, y ya pocas chispas saltaban.

Así pues, Ernst hizo bien cuando decidió llevar a dadá de vuelta a su cuna suiza, las cumbres alpinas, y nada menos que durante la tradicional temporada de vacaciones. ¿Dadá de vacaciones? Muy raro. Pero se acercaba el final, y ni siquiera los integrantes del movimiento podían no darse cuenta. Así y todo, Ernst sentía que comenzaba a ver con claridad su verdadera vocación. Para mantenerse activo, necesitaba que dadá también siguiera activo, pues lo que él, como artista, iba descubriendo no podría vivir fuera de la singular incubadora del dadaísmo.

En efecto, los *objets d'art* de Max Ernst eran los «objets dad'art» por antonomasia (con jueguecito de palabras incluido). Dadamax, como Ernst se llamaba a sí mismo, repobló el mundo visible con mecanismos y autómatas tomados de catálogos ilustrados del siglo XIX. La ilustración de portada para un volumen de poemas de Paul Éluard publicado en 1922 es el ejemplo perfecto de su sensibilidad dadaísta, que a través del ojo del espectador se insinúa como un

extraño malestar físico. Como si la imagen de una aguja clavada en una córnea no fuese ya lo bastante inquietante, el título del libro prolonga el malestar: *Répétitions*. (Como solía hacer Ernst, también ese motivo tan gráfico lo tomó de una fuente anterior, a saber, del también dadaísta Johannes Baargeld y su *Ojo humano y un pez, este último petrificado*, que colgaba en la sala de estar de Max y Lou.) No obstante, y a pesar de su evidente y cada vez más marcada afinidad con el movimiento, Ernst estaba destinado a subirse a la balsa de dadá en el preciso momento en que empezaba a hundirse, una coincidencia que lo llevó a buscar refugio en el más increíble de todos los lugares.

Unas vacaciones en el Tirol le ofrecían la gratificación inmediata de pasar un tiempo precioso en compañía de Arp, así como la oportunidad de conocer por fin personalmente a Tzara. Por supuesto, a Lou y al pequeño Jimmy el aire de las montañas les sentaría de maravilla. Era una ocasión propicia, se mirase por donde se mirase, que produciría, entre otras cosas, montones de postales que enviar a amigos y compañeros. A manera de señuelo para Paul Éluard: «Max Ernst regalará un cuadro a cada dadaísta que venga a Tarrenz. Está aquí con su mujer y su bebé, Jimmy, el dadaísta más pequeño del mundo.»

Éluard no pudo ir a verlos al Tirol, pero la idea de un retiro en los Alpes con el artista alemán era un atractivo palpable. La exposición de Ernst en Au Sans Pareil había tenido lugar en mayo, y tras la deserción de Picabia, el alemán era la gran esperanza del movimiento. (Man Ray acababa de llegar a París y no expondría hasta diciembre.)

En cualquier caso, quien llegó hacia el final de las vacaciones no fue Éluard, sino Breton, acompañado por su nueva esposa. Ernst percibió al instante el aura de grandeza que, a manera de una capa, rodeaba a esa «presencia casi mágica», caracterizada, según parece, por una mezcla de «cortesía y presunción y una autoridad desinhibida y no disimulada». Tampoco se le escapó que Tzara y Breton no se sentían a gusto cuando estaban juntos.

Cuando llegaron los Breton, el trío formado por Arp, Tzara y Ernst ya había sacado una modesta publicación considerada el último

número de *Dada*. Su título (sugerido por la bailarina Maja Kruscek, la novia de Tzara, que seguía en Zúrich) era todo un ejemplo de desparpajo: *Dada Intirol augrandair der Sängerkrieg* («Dadá en el Tirol, al aire libre de la guerra de los cantantes»), y aunque reflejaba el espíritu alegre de las vacaciones –la mayor parte de los textos estaba escrita en una vena despreocupada y absurda–, se ocupaba de responder a la ponzoñosa afirmación de Picabia en *Le Pilhaou-Thibaou*, a saber, que los fundadores de dadá habían sido él y Duchamp, y que Tzara, como mucho, había descubierto la palabra, cosa que también se ponía en tela de juicio, pues Huelsenbeck aparecía mencionado como cofundador. En *Dada Intirol*, Hans Arp colaboró con una parodia sobre la cuestión de la paternidad del movimiento, que, a pesar del tono de burla, ha influido en la memoria colectiva sobre la evolución del dadaísmo.

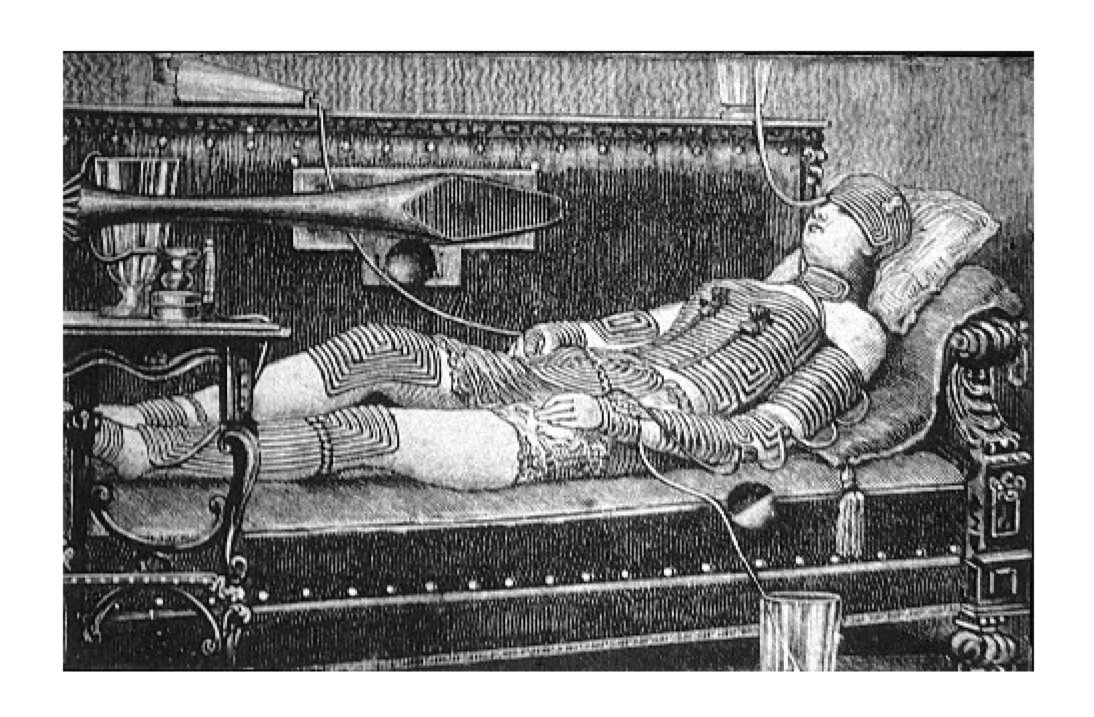
> Declaro que Tristan Tzara descubrió la palabra DADÁ el 8 de diciembre de 1916 a las seis de la tarde; yo estaba presente con mis doce hijos cuando pronunció por primera vez esa palabra que desencadenó en nosotros un entusiasmo legítimo. El descubrimiento tuvo lugar en el Café de la Terrasse de Zúrich; yo llevaba un brioche en mi fosa nasal izquierda. Estoy convencido de que la palabra no tiene importancia alguna, y que las fechas sólo interesan a los imbéciles y a los profesores españoles. Lo que nos interesa es el espíritu dadá, y todos éramos dadaístas antes de que dadá existiera.

La prehistoria de dadá se sugería burlonamente en la fecha de publicación impresa en la revista: 16 de septiembre 1886-1921. Era, en realidad, la fecha de nacimiento de Arp, extendida hasta ese momento, cuando tenía treinta y cinco años.

El primer artículo lo firmaba Tzara: «Un amigo de Nueva York nos habla de un carterista literario; se llama Funiguy y es un célebre moralista.» Funny Guy era el *nom de plume* con el que Picabia firmaba en *391* muchos de sus alocados textos. En una nota aparte, Tzara fue un punto más allá en la sátira e informó a los lectores de que Funny Guy había inventado el dadaísmo en 1899, el cubismo en 1870, el futurismo en 1867 y el impresionismo en 1856 –el año

del nacimiento de Freud, aunque tal vez Tzara no conocía esa coincidencia, o no dio el dato de manera deliberada.

Dada Intirol incluía un grabado de Arp y un collage de Ernst, que ocupaba el lugar de honor debajo del título (impreso patas arriba y de atrás para adelante). Se titulaba *Preparación de pegamento a partir de huesos*, un ejemplo magnífico de la tenebrosidad que Ernst podía plasmar de manera casi casual, con el dedo índice en el pulso de una red de arterias compleja y ultraterrena que bombeaba sueños en lugar de sangre. Werner Spies califica esa obra de «manifiesto-collage», pues en el título ya se alude a la técnica empleada. Ernst añadió muy poco a la imagen original, de por sí fascinante, una ilustración tomada de una revista médica que describía un tratamiento diatérmico. (Una fotografía del tratamiento puede verse en *Foto-Auge,* de 1929, un montaje de Franz Roh y Jan Tschichold, donde se yuxtapone misteriosamente a *El mecánico John Heartfield*, una pintura-collage de Georg Grosz.) Ernst quedó tan prendado de la imagen que la reprodujo en un cuadro de gran formato. Con sus brillantes colores, «tiene naturalmente un efecto mucho más enloquecedor que la reproducción pequeña». El cuadro fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial, pero su impacto perdura en una fotografía de Mutter Ey, galerista de Düsseldorf, y un grupo de entusiastas que posan junto al cuadro como si fuera el talismán sagrado de alguna religión misteriosa.



Max Ernst, Preparación de pegamento a partir de huesos, *publicado en* Dada Intirol *(septiembre de 1921)*.

Puesto que no podía abandonar sus obligaciones profesionales en París para reunirse con Ernst en las montañas, Éluard decidió visitarlo en Colonia, donde Gala y él pasaron una semana a principios de noviembre. Allí vieron una muestra de Man Ray organizada por Ernst, así como una exposición aparte de la obra de Ernst. La estimulante visita hizo revivir la animación que había reinado en las vacaciones tirolesas. Ese estado de ánimo se mantuvo cuando Tzara llegó en diciembre para pasar tres semanas. Pero el viaje de los Éluard a Colonia resultó estimulante también en sentidos inesperados.

Durante esa semana, Ernst y Gala sintieron las primeras punzadas de una atracción recíproca. Gala era rusa, nacida Elena Dimítrievna Diakonova en 1895, tenía la misma edad que Éluard. Gala y Paul se habían conocido en un sanatorio en Suiza cuando ambos tenían diecisiete años, y establecieron un vínculo que no se deshizo siquiera después de que regresaran a sus respectivos países. Finalmente, en 1916, Gala viajó a París, donde se instaló en casa de los padres de Éluard mientras el joven combatía en el

frente; se casaron durante un corto permiso que Éluard consiguió en febrero de 1917. Hubo entre ellos un punto de contención, en diciembre, cuando Éluard dejó su puesto de ordenanza del servicio médico y se alistó en una unidad de infantería, arriesgando innecesariamente su vida en combate. Sobrevivió, y en 1918 la pareja tuvo una hija, Cécile.

Apenas se conocieron en Colonia, Ernst y Éluard se consideraron mutuamente dos almas gemelas que llevaban mucho tiempo sin verse, gracias a su reciente participación en la guerra, y cuando los Éluard volvieron a París, comenzaron a colaborar por correspondencia; el fruto de esa tarea se publicó en marzo con el título *Répétitions*, un poemario de Éluard con collages de Ernst. En cuanto el libro salió de la imprenta, Éluard y Gala fueron otra vez a Colonia, cargados de ejemplares, de euforia... y con los sentidos desatados.

La relación entre Ernst y Gala que había surgido en noviembre llegó precipitadamente a su punto álgido. En sus memorias, escritas veinte años después, Lou seguía furiosa por la indignidad de lo que había ocurrido y con la mujer que había sido la culpable: «Esa criatura tan chispeante, y tan poco de fiar, con su larga melena negra, unos ojos negros luminosos y vagamente orientales, huesos delicados, que, por no haber conseguido que su marido se liara conmigo para poder ella apropiarse de Ernst, finalmente decidió quedarse con los dos, y con el tierno visto bueno de Éluard.»

La impetuosidad del *affaire* entre Gala y Ernst fue aún más asombrosa si se tiene en cuenta que en Colonia también estaban los pequeños Cécile y Jimmy. Podría decirse que allí formaban una gran familia infeliz. Hay varios retratos de grupo de los cuatro adultos con los dos niños, y es difícil no advertir el desconcierto de Lou, la intensidad de Gala y la obsesión de Ernst. ¿Y Éluard? Como contó Tzara después: «A Éluard le gustaba el sexo en grupo. Le encantaba que sus amigos hicieran el amor con Gala mientras él miraba o participaba en la fiesta.» Y en este caso el amigo era casi un segundo Éluard. Durante esa época, Ernst pintó un retrato doble en que su cabeza y la de Éluard se funden en una sola,

exactamente igual que los collages que Raoul Hausmann hacía en Berlín y en los que unía su cabeza a la de Baader, el *Oberdada*.

El llamamiento de dadá a acudir a los Alpes duró desde 1921 hasta el año siguiente, cuando a los primeros visitantes se sumaron los Éluard, junto con el escritor norteamericano Matthew Josephson y su esposa, Hannah. Josephson vivía en París, donde había conocido a Tzara por intermedio de Man Ray, y en la exposición de Ray en diciembre, en Au Sans Pareil, había trabado amistad con Louis Aragon. Así pues, no tardó en asistir a todos los actos dadaístas, y pasaba el tiempo en el Café Certa y otros bares frecuentados por el clan de *Littérature*. «Si bien esa vida en grupo tenía ciertos inconvenientes», dijo Josephson, «allí sentíamos la calidez de la camaradería. En cambio, una reunión de escritores y pintores de la vanguardia norteamericana se parecía siempre a un diálogo de sordos. Cada cual hablaba de lo suyo.»

Reunidos en el escenario alpino, Tzara y Arp previeron reanudar la publicación de *Dada* del año anterior, pero esas esperanzas se vieron truncadas por el sombrío estado de ánimo que emanaba del *ménage à trois.* Y ni siquiera los que formaban ese triángulo parecían muy felices con lo que habían montado. Era una olla exprés: Ernst, Éluard y Tzara dormían en la misma habitación, mientras Lou y el pequeño Jimmy ocupaban el dormitorio contiguo (Cécile se había quedado en París con los abuelos). «¡Nadie tiene la menor idea de lo que significa estar casado con una rusa!», le dijo Éluard a Josephson, que opinaba que mientras Ernst «se comportaba con muchísimo aplomo en una situación difícil», el «cambiante estado de ánimo de Gala» y la tensión nerviosa apenas los dejaban respirar. «Nos importa un comino lo que hacen, por supuesto, o quién se acuesta con quién», se lamentó Tzara. «Pero ¿por qué esa Gala Éluard tiene que convertirlo en semejante drama de Dostoievski? ¡Es aburrido, es insoportable, es inaudito!»

En opinión de Josephson, el único alivio fue la llegada de Hans Arp y Sophie Taeuber. Para el escritor norteamericano, Arp era «una de las compañías más encantadoras que he tenido jamás, un tipo increíblemente divertido», capaz, en un abrir y cerrar de ojos, de pasar de una seriedad monacal al payaso de cine Mack Sennett. La

manera indirecta de Arp de reconocer la escapada alpina extra –e intra– conyugal consistió en declarar: «Nunca podría hacer el amor con una mujer a menos que estuviera casado con ella», y eso a pesar de su relación íntima con Sophie desde que eran muy jóvenes. (La pareja finalmente se casó más tarde ese mismo año.)

Salvo por sus precipitadas consecuencias, poco interés tendría explayarse aquí sobre las complicaciones que rodearon al triángulo Max-Gala-Paul. Si se hubiera limitado a una o dos semanas, en Colonia y en los Alpes, se habría reducido a poco más que un detalle biográfico en la vida de tres personas más conocidas por otras cosas. (Gala, por ejemplo, más tarde se casó con Salvador Dalí.) Pero no fue una aventura efímera. Un día, Lou le reprochó a su marido que maltrataba verbalmente a Gala, preguntándose, sin duda, por qué la rusa lo toleraba, pues la propia Lou seguramente no lo habría permitido. Ernst se volvió fríamente hacia ella y dijo, como dándole una bofetada: «A ti nunca te he querido tan apasionadamente como la quiero a ella.»

Ernst decidió seguir a la absorbente pareja a París, con la intención de pasar allí una semana. Lou le dijo que no volviese. Para Ernst, el problema radicaba en que no podía entrar legalmente en Francia. En una solución que añadió otra complicación más, Éluard le dejó su pasaporte. Así pues, en París Ernst fue un inmigrante ilegal, sin papeles y sin medios de vida. Una vez en la capital francesa, adoptó otro nombre falso, sólo para buscarse la vida, por ejemplo, haciendo de extra en un rodaje de *Los tres mosqueteros*. Al principio, su visita a París se pareció un poco a un viaje de placer y sin mayores pretensiones, pero poco después contribuyó de manera irrevocable a la disolución del movimiento que él con tantas ganas había abrazado en Colonia.

Durante un tiempo, e inmediatamente después de su llegada a París, Ernst vivió en casa de los Éluard, y eso quería decir vivir bien, pues Éluard era el hijo único de una familia acaudalada –el padre era promotor inmobiliario– y el poeta (aunque a desgana) trabajaba en la empresa familiar. El apaño no satisfacía a los padres de Éluard –desconocían el montaje sexual, pero algo se olían, por fuerza–;

para ellos, Ernst era a todas luces un extranjero que vivía del cuento, beneficiándose descaradamente de la generosidad de su hijo. Cuando la situación empezó a desgastarse, Paul dio señales de estrés.

Al cabo de poco tiempo, de la chispa que tanto había animado a los tres empezó a salir más humo que fuego. Ya a principios de 1922, los amigos que visitaban a Éluard en su domicilio de las afueras de París se alarmaron al percibir el clima que reinaba en la casa. Uno de ellos escribió a Tzara sobre una cena «en la que Éluard se emborrachó tanto que daba miedo». Todos los demás estaban animados y alegres, «menos Ernst, que apenas dijo una palabra en toda la noche y miraba a Éluard con la boca cerrada y los ojos como los de una estatua de mármol»..., igual que había mirado a Lou apenas un mes antes, en los Alpes.

Por alguna razón, esa excéntrica relación duró todo el año y se prolongó el siguiente, cuando, en abril de 1923, Éluard compró una casa muy espaciosa a unos veinte kilómetros de París. En los seis meses siguientes, Ernst pintó murales en toda la casa. Más tarde, Cécile Éluard recordó, sin mucha ternura, su infancia en esa casa.

> Por fuera, la casa no tenía nada especial, pero por dentro era espléndida y extraña a la vez. Cuadros surrealistas en todas las habitaciones, incluso en la mía, y en el dormitorio de mis padres, en el salón... Por todas partes. Algunos me asustaban. En el comedor, por ejemplo, había un cuadro de una mujer desnuda con las entrañas a la vista, y en colores muy vívidos. Yo entonces tenía ocho años, y esas imágenes me daban mucho mucho miedo.

No deja de sorprender esa inocente referencia al dormitorio de los padres, porque, como Gala confió más tarde a un amigo, Ernst y Éluard dormían en su cama todas las noches.

Poco después, la relación se deshizo por completo, un hecho que añadió su propia sacudida sísmica al ya deteriorado mundo de dadá. Cuando los otros dadaístas (en el momento en que el movimiento ya se iba a pique) finalmente vieron la casa de Éluard, Breton se espantó: «Supera, en horror, cualquier cosa que uno podría imaginar.» Menos de seis meses después, Éluard sorprendió

a todos desapareciendo de repente, sin avisar ni dar ninguna explicación. Tres días más tarde, Simone, la esposa de Breton, comentó: «André está tristísimo, preocupado, nostálgico y más distante que nunca.» Dos semanas después, Breton reconoció que lo ocurrido había confirmado sus «preocupaciones más pesimistas», y hasta tal punto que «apenas le encuentro sentido a nada». Más afectado se sentía aún por la dedicatoria de Éluard en el libro que le había dejado: «Para simplificarlo todo, éste mi último libro está dedicado a André Breton.» Y si bien *dernier livre* podía significar, inocentemente, el más reciente, era difícil, tras la desaparición del autor, no percibir una sombría finalidad.

De hecho, todo el grupo estaba conmocionado. Era como si la parodia de epitafio a Éluard que había publicado Soupault en 1920 hubiera sido un presagio involuntario de lo que ahora había llegado a pasar: «Te marchaste sin decir adiós.» En su nota del autor a esa colección de «Epitafios» publicada en *Littérature* –nueve poemas con los nombres de nueve amigos dadaístas–, el poeta confiesa que había adoptado esa estrategia al sentir que sus versos iban perdiendo vitalidad, y que «en realidad, cada uno de los personajes que llevan esos famosos nombres es Philippe Soupault». De pronto, tras la desaparición de Éluard, la idea de un epitafio se sintió como algo más que una estratagema literaria. Todo eso ocurrió después de los legendarios «ataques de sueño», esos ejercicios de sonambulismo en escritura automática, que, aun siendo fascinantes, alteraban tanto a los participantes que Breton decidió darlos por terminados al cabo de unas semanas. El más clarividente había sido Robert Desnos (¡llegó a afirmar que recibía mensajes de la Rrose Sélavy de Duchamp!), que pensó que Éluard estaba en el Pacífico. Durante su ausencia, Éluard nunca se comunicó con ninguno de sus amigos, pero había pedido ayuda a Desnos para que le consiguiera un pasaporte falso, y quizá había avisado a su amigo sobre un posible viaje.

Entonces, ¿qué le pasó a Éluard? No cabe duda de que el triángulo doméstico acabó resultándole insostenible, pero no hay detalles sobre lo que ocurría en privado. En cambio, sí disponemos de una misiva reveladora que Éluard envió a su padre.

> 24 de marzo de 1924. Querido padre: Ya he tenido bastante. Me voy de viaje. Te devuelvo el negocio que montaste para mí, pero me llevo el dinero que tengo, 17.000 francos. No llames a la policía, ni a la estatal ni a detectives privados. Me cargaré al primero que vea, y eso no será nada bueno para tu reputación. Lo que quiero decirte es esto: di a todos lo mismo, que cuando llegué a París tuve una hemorragia y que ahora estoy hospitalizado, y después diles que me he ido a una clínica de Suiza. Cuida mucho de Gala y Cécile.

Ese «ya he tenido bastante» dice bastante. En sus cartas, Éluard no menciona a Ernst, pero, por supuesto, el alemán era *persona non grata* para los padres del poeta. Más aún les preocupó enterarse de que su nieta seguía viviendo con Gala y su amante. Discutieron, pero no puede decirse que el propio Éluard se librara: su displicente referencia a los 17.000 francos –unos treinta mil dólares de hoy– pasa por alto el hecho de que los había sacado de la caja de la empresa familiar.

Pero, claro, Éluard necesitaba ese dinero, pues había puesto rumbo a Indochina en un buque de pasajeros que hasta entonces había servido para misiones militares alemanas, concretamente en el Pacífico Sur. Paul no tardó en ponerse en contacto con Gala, con la que dispuso que se subastara su colección de arte para devolver el dinero que había robado y generar un extra suficiente para que ella se le uniera en el Lejano Oriente. ¿Y Ernst? Al final, viajó con Gala, y se encontró con Éluard en Saigón; las dos fotografías que han llegado hasta nuestros días muestran ya no un trío, sino a la pareja original franco-rusa en una, y al artista alemán, solo, en otra. Vestido con un traje blanco tropical, brilla con una intensidad tal que parece a punto de terminar él mismo todo blanco. Éluard y Gala dejaron solo a Ernst, que se dirigió a Camboya, donde visitó Angkor Wat y otros templos en ruinas que dejaron en su arte una impronta imborrable.

Seis meses después, cuando Éluard volvió a París con Gala, su reaparición fue, para sus amigos, tan escalofriante como su misteriosa partida. El poeta volvió tranquilamente a su silla del café como si acabase de fumarse un pitillo en la acera. Lo máximo que admitió fue que el viaje había sido una estupidez. «Es él, de eso no

cabe duda», escribió Breton, desanimado, a un amigo. «De vacaciones, eso es todo.» En cambio, el escritor francés Pierre Naville percibió algo más trascendental. Para él, «ese número de desaparición» de Éluard era más importante que el viaje en tren que llevó a Tzara a París en 1920: «Dadá llegó en tren y desapareció en Oceanía en un vapor.»

Naville era demasiado joven para haber participado en las temporadas dadaístas parisinas, pero muy pronto se integró activamente en el surrealismo; para él, Oceanía equivalía nada menos que a las profundidades insondables del inconsciente. A Tzara le había encantado ver que dadá desencadenaba convulsivamente la «inconsciencia total» en el público suizo, pero repudió el triángulo erótico tirolés por considerarlo poco más que una tempestad emocional eslava que terminó agobiando a los que habían decidido pasar las vacaciones juntos; pero, vista la avidez y la desesperación con que el gigante Paul-Gala-Max se mantuvo en pie varios años, sólo podía sostenerlo un profundo impulso inconsciente.

Ernst se fue a vivir solo en un apartamento y dejó a Éluard y Gala en su casa de las afueras, pero siguió colaborando con el poeta. En una palabra, el poeta y el pintor siguieron unidos, tanto en el ámbito profesional como en el personal, confirmación del retrato doble que Ernst había esbozado poco después del primer encuentro.

Los momentos de incertidumbre fueron inevitables. Cuando en 1925 Éluard publicó otro de sus libros en colaboración con Ernst, *Au Défaut du Silence*, Ernst firmó esta dedicatoria personal:

> Gala, mi pequeña Gala
> Por favor, perdóname.
> Te quiero más que a nada y más que nunca.
> No consigo entender lo que me sucede...

Ernst acabó divorciándose de Lou y se casó con la pintora francesa Marie-Berthe Aurenche. Durante una cena en casa de Breton en 1927, Marie-Berthe hizo una referencia impertinente a Gala, que entonces estaba en Rusia visitando a sus padres después

de muchos años lejos de su país natal. A Éluard no le gustó nada, y las emociones se dispararon hasta que Ernst le dio un puñetazo; Éluard cayó hacia atrás, pero la caída no tuvo mayores consecuencias. Más tarde escribió a Gala: «Se atrevió a hacer lo que nadie más había osado hacer; me golpeó, y salió impune», añadiendo, en un tono definitivo: «No volveré a ver a Max. NUNCA.» No obstante, se reconciliaron al cabo de dos años y Éluard compró varios cuadros de Ernst.

En la década de 1930, después de que Gala lo dejase por Dalí y Éluard volviese a casarse, las parejas Ernst y Éluard eran grandes amigos. No puede decirse que el poeta pudiera alguna vez quitarse a Gala de la cabeza. En 1934, la noche antes de casarse, le escribió, confesándole que le debía los momentos más hermosos de su vida: «Nada de esto es posible sin el consuelo de verte, de tu voz. Necesito tu desnudez para desear ver a otras mujeres.» Y continuó escribiéndole en ese tono hasta el final de su vida. Ella siguió siendo la chispa libidinal, en lo poético y también, aparentemente, en lo sexual.

Según se ha dicho siempre, Gala era una depredadora sexual y emocional. La artista y escritora norteamericana Dorothea Tanning, que se casó con Ernst en 1946, dijo que los ojos de Gala parecían un «cigarrillo encendido», un complemento perfecto de la evocación de Lou Ernst, cuando definió a Gala como una «criatura chispeante». Ernst había retratado esa mirada impenetrable en 1924, pero, en lugar de una frente, es un pergamino lo que sale de sus ojos, y eso le confiere más bien el aire de una esfinge.

Un último apunte sobre la seductora rusa lo debemos a Jimmy Ernst, que acabó viviendo en Nueva York (junto con su padre). Refugiado de la Segunda Guerra Mundial, Ernst hijo se encontró con Gala en una galería y se presentó. Sí, era Jimmy, el dadaísta más pequeño del mundo en aquellas vacaciones en el Tirol. A Gala se le iluminó la cara con un interés rayano en la convulsión, y el joven enseguida se olió algo. «Daba una impresión muy fuerte de ser un felino depredador», escribió luego en su autobiografía. «Era una Diana cazadora nada casta después de abatir a su presa, con un rostro y un cuerpo que intimidaban, distanciados, pero esperando

siempre una sensualidad imposible de identificar.» Encontrarse con Jimmy Ernst cuando éste tenía diecinueve años fue una oportunidad que Gala no pudo resistir; tras haber tenido al padre, también quería al hijo. Fue una proposición que Jimmy supo declinar intuitivamente. «Es probable que fuese más el miedo que el resentimiento lo que me dijo cómo responder a esa invitación», reflexionó el joven, que más tarde descubrió que eran más de uno los que en Nueva York se dedicaron a apostar por las posibilidades de Gala.

En los días en que su ex amante intentaba acostarse con su hijo, la prolongada carrera de Max Ernst conocía su mejor momento, y continuó así, imparable, hasta el final de su larga vida en 1976. Ernst, como Man Ray, fue pionero de un lenguaje psicoestético en el que lo visible en la obra de arte da un secreto apretón de manos a lo que es invisible en la mente. Durante un tiempo, y en cualquier caso en París, eso se llamó dadá hasta que se transformó en surrealismo.

En la breve nota que Breton redactó para la primera exposición de Ernst en París bajo los auspicios de dadá, definió al movimiento como «la facultad maravillosa de alcanzar dos realidades muy apartadas sin abandonar el ámbito de nuestra experiencia, unirlas y conseguir que de ese contacto salte una chispa». Más de tres años después, volvió a repetir la fórmula en el primer «Manifiesto del surrealismo», tras mencionar que su fuente era la definición de la imagen poética de Pierre Reverdy:

> La imagen es una pura creación de la mente.
> No puede surgir de una comparación, sino de una yuxtaposición de dos realidades más o menos distantes. Y cuanto más distante y auténtica la relación entre las dos realidades yuxtapuestas, más fuerte es la imagen –y mayor será su fuerza emocional y su realidad poética.

Reverdy había publicado esa reflexión en un tipo extragrande en su revista *Nord-Sud* en marzo de 1918, un número que concluye con un poema de Tzara. Unos meses después, Reverdy propuso

que *Dada* se fusionara con *Nord-Sud*, pero Tzara rechazó cortésmente la invitación.

Cuando Breton citó a Reverdy en nombre del surrealismo, lo que hizo fue saltar por encima de dadá. No mencionó, por ejemplo, que anteriormente lo había definido con referencia a ese modelo de la imagen como yuxtaposición de dos realidades distintas, y llegó al extremo de amañar la fecha, reconociendo que el término surrealismo derivaba de Apollinaire, «que acaba de morir». Apollinaire había fallecido más de un año antes de que Tzara llegase a París, un hecho que Breton y sus amigos habían esperado ansiosos; huelga decir que aún estaban lejos de llamarse a sí mismos surrealistas y que lo que más les entusiasmaba era la idea de integrarse en *le mouvement dada*.

Entonces, ¿por qué Breton manipulaba rápida y despreocupadamente la cronología? Para decirlo con palabras sencillas: el surrealismo era hijo suyo; dadá no podría serlo nunca. En 1922, con el dadaísmo parisino a punto de hundirse, pero dos años antes del manifiesto surrealista, Breton escribió: «Que nunca se diga que el dadaísmo estuvo al servicio de algún propósito que no fuera mantenernos en un estado de disponibilidad total, a partir del cual ahora nos dirigimos, con las ideas claras, hacia lo que nos llama por señas.» A pesar de la cronología engañosa citada en el manifiesto, el movimiento aún no tenía nombre, pero era evidente que competiría con dadá.

Para Breton, el surrealismo era todo lo que dadá prometía pero no podía dar por no estar a la altura de las expectativas que creaba. Él, en cambio, dirigió el espectáculo con la tenacidad de acero que ya se le conocía desde el juicio a Barrès y el Congreso de París, con la que se ganó el dudoso apodo de «pope del surrealismo». No obstante, tras su declaración de fe en la imagen, es obvio que necesitaba a Tzara y a dadá más de lo que dadá y Tzara lo necesitaban a él.

El surrealismo, tal como lo fundó Breton en 1924, estaba formado casi íntegramente por antiguos dadaístas. Aunque al principio fue para él un movimiento literario, las colaboraciones de Max Ernst y Man Ray eran tan indispensables que pronto se sumaron a la causa

más artistas, entre otros, Joan Miró y Dalí. Pero ésa es otra historia, pues el surrealismo vivió muchas décadas más que dadá, como un fuego que de vez en cuando vuelve a encenderse incluso en nuestros días. No obstante, para la duradera mansión bretoniana de lo maravilloso, dadá fue el único cimiento, y como tal –bajo tierra, sin ser visible– hizo su trabajo en la oscuridad.

11. LA VIDA NUEVA

El ascenso en espiral de Dadá empezó en Zúrich en 1916, con una versión paralela en la sombra en Nueva York, y encendió puntos de luz de Berlín a París en 1920-1921, pero nunca tuvo la solidez de un movimiento como el futurismo. La deliberada estrategia de confusión y contradicción –que cambiaba también según el lugar– impidió una valoración clara del dadaísmo, y lo que prevaleció fue la ambigüedad.

Los propios dadaístas también fueron incoherentes en su propio ismo. Duchamp, por ejemplo, nunca se posicionó como dadaísta; en cambio, la competencia –el Merz de Kurt Schwitters– se consideraba comúnmente una manifestación de dadá. El llamado Club Dada de Berlín fue una filial sui géneris: a la vez que organizaba una serie de actividades públicas, dejaba libertad a sus miembros para que siguieran objetivos que podían discrepar, desde la monomanía de Baader hasta el compromiso político de Grosz y los hermanos Herzfeld. Sólo en París se intentó forjar, a partir de dadá, un colectivo disciplinado, pero fijarse un objetivo así significaba hacer caso omiso de la anarquía dadaísta, y el proyecto acabó siendo insostenible.

Dadá se propagó por sí solo, producto más de un virus artístico que de una ideología. El «microbio virgen» siguió su curso infeccioso, contagiando a decenas de individuos su animación febril, inspirando aquí y allá brotes intermitentes de actividad colectiva. La mayor parte de los contaminados agradecieron siempre ese estímulo, pero no invirtieron personalmente en dadá, y fueron pocos (Huelsenbeck y Tzara, principalmente) los que lo apostaron todo en el origen y la evolución del fenómeno.

El paso de Hans Richter de Zúrich a Berlín es sintomático del rumbo que tomaron varios dadaístas después de la guerra. Durante gran parte de la época dadá, Richter siguió atrapado en las turbulencias del expresionismo, tal como se pone de manifiesto en

su serie de «retratos visionarios» de amigos, entre otros, el de Emmy Hennings, cuyo libro *Gefängnis* («La cárcel») Richter ilustró. En 1918, conoció en Zúrich al prestigioso compositor y pianista Ferruccio Busoni, un encuentro crucial en la medida en que hizo que sus aspiraciones cambiaran de dirección, pero poniéndolo en una senda que definió su legado y añadió otra dimensión a dadá.

Busoni estaba a favor de una nueva estética musical que superase la escala temperada del teclado para explorar el radiante mundo de los microtonos y otros sonidos que se resistían a la notación convencional. Eso no quiere decir que se decantara por las máquinas de ruidos de su colega italiano Luigi Russolo, cuyo manifiesto futurista *El arte de los ruidos* databa de 1913; como concertista de fama mundial, Busoni difícilmente habría apoyado la concepción que Russolo tenía de las salas de concierto, definidas como «hospitales de sonidos anémicos». No obstante, compartía la convicción de Russolo en el sentido de que «la vida moderna ya ha educado nuestro oído». Por ejemplo, Busoni sugería que, si salíamos a dar un paseo por la ciudad, nos encontraríamos rodeados por una mezcla de sonidos: líquidos que se arremolinan en cañerías y desagües, el chirrido metálico de las ruedas en los rieles del tranvía. «Disfrutamos creando orquestaciones mentales del estrépito de las persianas metálicas, de las puertas que se cierran de golpe, el barullo y el paso de las multitudes» y todos los demás sonidos de la metrópolis en plena actividad. Busoni comprendía la necesidad de organizar esos sonidos aleatorios en unidades inteligibles, pero reconocía otro principio de la organización musical, el contrapunto, y recomendó a Richter que lo aplicara en su pintura. Afortunadamente, quiso la casualidad que Tzara le presentara al artista sueco Viking Eggeling. Richter y Ekkeling no tardaron nada en hacer buenas migas, pues ambos se habían lanzado a buscar un alfabeto de la forma visible.

Para Richter, la búsqueda de un lenguaje primario formaba parte de una labor más amplia, encaminada a reformar la sociedad. Fue el cofundador, en Zúrich, del grupo de artistas Das Neue Leben («La vida nueva»), formado también por Eggeling y otros dadaístas como

Arp, Taeuber y Janco. Con el tiempo, el grupo llegó a considerarse la vanguardia europea del constructivismo, una naciente iniciativa internacional de la posguerra en arte y arquitectura.

En algunos aspectos, dadá fue la condición previa para el surgimiento del constructivismo, e incluso a veces se utilizó como ingrediente, si bien siempre según las circunstancias, pues el constructivismo tenía filiaciones políticas evidentes que se desgranaban de distintas maneras de un país a otro. Podía ser un movimiento internacional, pero con raíces nacionales. En Alemania, donde aún predominaba el expresionismo, el constructivismo fue, según escribió un crítico en 1924, una reacción contra «el amorfismo y la anarquía del subjetivismo». La nueva corriente ofrecía una plataforma a los que querían «poner fin a todo sentimiento romántico y a toda vaguedad de la expresión». Incluso el aparente nihilismo de Tzara parecía útil cuando sugirió: «Hay un grandioso trabajo destructivo y negativo por hacer. Hay que barrer. Hay que limpiar.»

Como escribió Grosz en la publicación periódica *G* □ : «El dadaísmo no fue un movimiento ideológico, sino un producto orgánico que surgió como reacción a la tendencia a vivir en las nubes del llamado arte sagrado.» Un rasgo distintivo de la actitud dadaísta era bajar al arte de su pedestal, como ocurrió en Zúrich, donde Arp y Taeuber intentaron acabar con la diferencia entre las llamadas bellas artes y las artes aplicadas. Y como dijo Arp en el *Almanaque Dadá* (firmando con el seudónimo Alexander Partens):

> En principio no se distinguía entre pintar y planchar pañuelos. La pintura se consideraba una tarea funcional, y al buen pintor se lo reconocía, por ejemplo, porque encargaba sus obras a un carpintero y le daba las instrucciones por teléfono. Ya no se trataba de cosas que se hacen para que sean vistas, sino más bien del modo en que podían llegar a tener un uso práctico para la gente.

Encargar una obra de arte por teléfono era algo por lo que más tarde se haría famoso el constructivista húngaro László Moholy-Nagy. Encargar arte por teléfono podía parecer un gesto

característico de la iconoclastia de dadá, pero, en el caso de MoholyNagy, quería decir que prefería la practicidad de la técnica.

El constructivismo se gestó más o menos en la misma época que dadá. La revista *De Stijl* empezó a publicarse en los Países Bajos en 1917, cuando dadá iba por su segunda temporada en Zúrich. Le siguió la parisina *L'Esprit Nouveau,* en 1919, cuando el dadaísmo berlinés empezaba a coger el ritmo. Aunque *L'Esprit Nouveau* se asocia principalmente a Le Corbusier (cuyas colaboraciones en la revista se recopilaron más tarde en varios volúmenes muy influyentes), los primeros números los dirigió Paul Dermée, un antiguo dadaísta. Las dos revistas se dedicaban a limpiar los establos de Augías para liberarlos del desorden que reinaba en la sociedad y las artes contemporáneas. En toda Europa proliferaron publicaciones afines, y muchas de ellas mezclaban indiscriminadamente colaboraciones dadaístas y constructivistas; entre otras, *Ma* («Hoy»), revista húngara en el exilio; *Merz*, de Schwitters, y *Mécano*, publicada por Theo van Doesburg, el director de *De Stijl*, disfrazado con su álter ego dadaísta (I. K. Bonset). A instancias de Van Doesburg, Hans Richter lanzó una importante revista constructivista llamada *G*□, donde la *G* alude directamente al término alemán *Gestaltung*, «forma/formación», y el cuadrado es el homenaje de Richter a El Lissitzky, codirector, con el escritor Iliá Ehrenburg, de otra influyente revista constructivista, la trilingüe *Veshch/Objet/Gegenstand*.

Dadá, hijo de la Gran Guerra, todavía tenía algo que aportar a la limpieza que emprendió el constructivismo una vez terminadas las hostilidades. Reconstruir un mundo en ruinas no sería nunca tarea fácil, y mucho menos en un momento en que fermentaban fuerzas políticas muy poderosas –como el nacionalsocialismo en Alemania–, decididas a atrasar el reloj para vivir en una supuesta edad de oro. El constructivismo, en cambio, hablaba de mirar hacia delante, no hacia atrás, y el desprecio de dadá por las antiguas devociones le vino como anillo al dedo.

El giro de Richter hacia el constructivismo –marcado por su

encuentro con Ferruccio Busoni y su integración en Das Neue Leben– se produjo cuando Alemania se derrumbó en noviembre de 1918, una vez terminada la guerra. Richter volvió a Berlín, donde participó en la fundación de otro colectivo artístico, el Novembergruppe; cuando regresó a Zúrich, cofundó la Asociación de Artistas Radicales (en realidad, se trató de un mero cambio de nombre, pues los integrantes eran los mismos de Das Neue Leben). También tomó parte en la gran velada dadaísta del 9 de abril en la sala Kaufleuten, donde leyó «Contra Sin A favor de Dadá» antes de dirigirse a Múnich para integrarse en el recién instaurado gobierno comunista, que llegó a nombrarlo presidente del Comité para las Artes; con todo, no hay que olvidar que el Freikorps bávaro aplastó la revolución y Richter pasó varias semanas en la cárcel antes de que lo pusieran en libertad gracias a ciertos contactos familiares.

Era natural que Richter acabase en Berlín, donde se estaba forjando la fuerza de dadá como arma política. Sin embargo, más que integrarse en el Club Dada, lo que hizo fue instalarse en la finca familiar cercana a la capital, donde se le sumó Eggeling; ambos se embarcaron en la exploración del contrapunto visual como base de un idioma universal.

Los dadaístas de Berlín, que se burlaban del arte-fetiche, hablaban de sus creaciones como si fueran productos industriales. En la Feria Internacional Dadá de 1920, Heartfield y Grosz enseñaron una pancarta con la consigna: «El arte ha muerto. Lo que vive es el nuevo arte mecánico de Tatlin». Poco era lo que sabían del artista ruso Vladímir Tatlin, que, a decir verdad, no había hecho gran cosa que se pareciera a tal arte. No obstante, Tatlin sí se había apartado claramente de la pintura de caballete para empezar a producir, inspirado por una visita al estudio de Picasso antes de la guerra, relieves multimedia. Tatlin prefería los materiales sin tratar, trozos sin refinar de metal y madera, y así se anticipó al Merz de Schwitters. Fue esa inclinación a renegar de los materiales supuestamente más nobles, los preferidos de las bellas artes, lo que hizo que su obra pareciera estar vagamente dotada de cierto espíritu dadaísta.

Hacia 1920, cuando la recién fundada Unión Soviética reclutó artistas para tareas oficiales, a Tatlin ya se lo admiraba por haber dejado atrás el «arte». Cuando en Berlín se inauguró la Dada-Messe, el ruso estaba en San Petersburgo trabajando en su *Monumento a la Tercera Internacional*, una obra que compite en fama con la *Fuente* de Duchamp. El mingitorio desapareció poco después de su presentación pública; el proyecto de Tatlin era un modelo para un monumento que nunca se construyó. El escritor y crítico literario ruso Víktor Shklovski, aun cuando celebró ese proyecto «hecho de hierro, cristal y revolución», señaló: «No deja de ser extraño construir un monumento a algo que aún vive y está en pleno desarrollo.» La torre de Tatlin fue resultado de sus obligaciones profesionales, que incluían reemplazar todos los viejos monumentos zaristas con obras bolcheviques. En su calidad de director del Departamento de Artes Visuales del Narkompros (Comisariado para la Instrucción del Pueblo), y apoyándose en su larga trayectoria como artista, que se remontaba a antes de la revolución e incluso a antes de la guerra, Tatlin estuvo en el centro de los debates en torno al papel que al arte le correspondería desempeñar en la nueva sociedad soviética.

Los debates sobre el arte soviético llegaron finalmente a Occidente bajo el epígrafe general de constructivismo, pero en la Unión Soviética las cosas eran algo más complicadas. En primer lugar, el constructivismo ya existía antes de que interviniera el Estado. En los anales del movimiento, «El manifiesto realista» se identifica como el texto fundacional. Lo escribieron el escultor Naum Gabo y su hermano Antoine Pevsner, y el 5 de agosto de 1920 lo repartieron por todo Moscú, al tiempo que se celebraba una exposición al aire libre de sus «construcciones», término que describe su obra mejor que *escultura,* considerado antiguo. En realidad, en el manifiesto no se menciona el constructivismo; era, más bien, la bienvenida eufórica a «nuevas formas de vida, que ya han nacido y están activas», y que ese día de verano cualquier moscovita suponía que se referían a la Unión Soviética. «Hoy, el espacio y el tiempo han renacido para nosotros», proclama el manifiesto en un estilo utópico, pero no partidario. Tras una serie de

ataques a las academias de arte, Gabo y Pevsner concluyen con una promesa:

> Hoy es el día de los hechos.
> Mañana rendiremos cuentas.
> Decimos adiós al pasado, es carroña.
> El futuro lo dejamos a los adivinos.
> Nos quedamos con el presente.

Esas palabras tienen mucho en común con las proclamas de los dadaístas, aunque es posible que sus autores no pensaran así (ni siquiera sabían de la existencia de dadá). En cualquier caso, ni el uno ni el otro se quedaron mucho tiempo más en su país natal. Gabo se instaló en Berlín en 1922, y Pevsner en París en 1923. Los hermanos tuvieron una larga carrera sembrada de éxitos como representantes del constructivismo en Occidente.

Un augurio temprano del constructivismo soviético se remonta al día en que un grupo de estudiantes de bellas artes decoró las calles de Moscú para la celebración del 1 de mayo de 1918. La experiencia descubrió a los estudiantes un extenso campo más allá del caballete, que se abría al entorno en su conjunto, y un arte comparable a la revolución, que se nutría del gusto refinado de la vieja Academia de las Artes zarista. Los estudiantes formaron Obmoju (Sociedad de Jóvenes Artistas), que se dedicó a organizar exposiciones anuales. La muestra de 1921 influyó también fuera de Rusia gracias a las obras de Aleksandr Ródchenko. En las fotografías que se han conservado, vemos un espacio de exposición que parece un taller, con el suelo cubierto de objetos en voladizo, como caballetes y atriles para partituras, que retozaban como una cuadrilla de astronautas de la era espacial. Hay que mirar esas fotografías atentamente para ver que también había algunos cuadros en las paredes. Pero si las exploraciones de Tatlin se centraban en los materiales, a Ródchenko le interesaba el espacio. Sus construcciones se asemejan a prototipos de algo que aún había que fabricar.

En cierto sentido, el constructivismo había surgido por oposición

al movimiento representado por Kandinski, el encargado de organizar el Instituto de Cultura Artística de Moscú (INKhUK), un centro de investigación financiado por el Estado. Kandinski también era profesor de la Vjutemás, la escuela de orientación industrial que a menudo se ha comparado con la Bauhaus. Kandinski había prosperado en el mundo del arte en Múnich y antes de la guerra, pero se había visto obligado a abandonar Alemania cuando estalló el conflicto y llevaba seis años viviendo en Moscú. Los artistas que encontró para la plantilla del instituto se habían formado como miembros de la vanguardia rusa antes de 1914. Apenas Kandinski ocupó su cargo, se puso en marcha una corriente contraria de artistas que protestaban contra su orientación psicológica y espiritual. Kandinski siempre buscaba milagros sinestéticos, una especie de travestismo entre sentidos y artes distintos. Al fin y al cabo, su despertar artístico se debió a la ópera *Lohengrin*, de Wagner, un encuentro trascendental que él convirtió en arquetipo de la interanimación artística. De ahí que encuestara a miembros del INKhUK con preguntas como a qué color se parecía el mugido de una vaca o el murmullo del viento en los pinos, y si un color dado tenía una afinidad natural por una forma geométrica concreta; preguntas que algunos consideraban irrelevantes para las necesidades de una nación que acababa de nacer.

Poco más de un año después de organizar el INKhUK, Kandinski regresó a Alemania, donde en junio de 1922 se integró en la facultad de la Bauhaus. Mientras tanto, a principios de 1921 los contrarios a sus puntos de vista ya habían formado un grupo de trabajo constructivista: Ródchenko, su pareja Varvara Stepánova, Liubov Popova, Aleksandr Vesnin y otros. «La vida constructivista es el arte del futuro», proclamó Ródchenko en una de sus consignas pedagógicas.

Los constructivistas dijeron oficialmente adiós al arte de caballete y, en lugar de arte, se dedicaron a hacer experimentos de laboratorio sobre problemas conceptuales y materiales. En nombre de la nueva sociedad, estaban dispuestos a abandonar el contaminado individualismo del arte, dedicando su capacidad a la realización productiva de «un nuevo organismo material». «Es hora

de que el arte entre en la vida de manera organizada», insistía Ródchenko, decidido a acabar con todo vestigio de indulgencia decadente en el arte en cuanto prerrogativa aristocrática («Abajo con el arte como parche hermoso en la miserable vida de los ricos»). Una vez liquidado el arte aristocrático, se suponía que el talento artístico infundiría en la política una nueva salud.

Cuando la ética constructivista se propagó por toda Europa, su propuesta utópica –que el arte fuese un modo colectivo del progreso social– adquirió las características de una amistad secreta. Se comprometieron a construir una sociedad nueva y sana –una auténtica «nueva forma de vida»– otorgando un voto de confianza al talento artístico, que de una manera u otra podía redirigirse en sentido práctico para organizar *la vida nueva*. El lema «el arte a la producción» escalaba posiciones en la Unión Soviética, y la misma actitud racional y utilitaria inspiró a movimientos artísticos del oeste de Rusia.

Con todo, seguían discutiéndose algunas cuestiones enojosas en torno al papel del arte en la nueva sociedad. La primera era el término en sí. El contingente de vanguardia, que ya se había movido en esa dirección, declaró alegremente la guerra al arte por su tendencia a fomentar los misterios de la religión que despreciaban –arte como comercio de almas, no de producción social–; pero, por mucho que adoptaran consignas nuevas, como producción y organización, siguieron siendo «artistas». Era una carga de la que no se podían liberar por mucho que se considerasen «trabajadores», parte activa de la gran revolución del proletariado.

Cuando esos debates llegaron a Europa, donde la perspectiva de instaurar nuevas estructuras sociales se desvanecía rápidamente, lo que cuajó fue un modelo constructivista menos estridente. El dadaísmo berlinés prefiguró la ruptura dentro de sus propias filas. Heartfield, Herzfelde y Grosz fueron los ideólogos políticos del grupo, y dedicaron sus «productos» dadá al comunismo; otros, como Hausmann y Höch, utilizaron las mismas innovaciones artísticas en obras que podían ser muy críticas con la ñoña burguesía alemana, pero que no defendían un programa político.

Poco después, el cisma dadaísta en Berlín tuvo serias consecuencias también para el constructivismo.

Durante 1921, cuando el debate sobre el constructivismo estaba en su punto álgido en Moscú, dadá daba sus últimos estertores en París. Tristan Tzara seguía aferrado a la tarea quijotesca de convertirlo en un nombre muy conocido en Francia, mientras que algunos de sus compañeros dadaístas presionaban para convertirse al constructivismo.

El año siguiente, cuando las últimas expectoraciones con flema y las discusiones en público acabaron con toda pretensión en el sentido de que dadá aún tenía gasolina en el depósito, el constructivismo floreció, sobre todo en Alemania. En febrero y marzo se formó un grupo constructivista en el estudio berlinés de Hans Richter, aprovechando el botín que traían los extranjeros que en ese momento llegaban a la ciudad en tropel. Un húngaro, un ruso y un holandés fueron los motores, y sus historias ofrecen un vívido cuadro de la fuerza duradera, aunque en declive, de dadá.

En ese momento, el dadaísmo ya era una corriente conocida en todas partes; a veces se la consideraba acabada, otras, en estado de hibernación. En algún momento, las proezas de dadá pudieron parecer legendarias, pero de pronto se veían cada vez más como cosa del pasado. A mitad de los años veinte, y recordando los primeros años de esa década, el escritor praguense Bedřich Václavek ponderó el lado bueno de dadá aun cuando pensara claramente que sus días de gloria habían pasado. Václavek se lamentaba de que, después de la guerra, a los checos les había faltado «una fuerte dosis de dadá», razón por la cual tuvieron que limpiar una densa maleza cultural sin la luz de la antorcha dadaísta. A medida que la iniciativa constructivista fue cobrando fuerza en toda Europa, con frecuencia se pensó que seguía las huellas de la saludable limpieza que dadá ya había llevado a cabo.

Ésa fue la novedad que, a principios de 1923, después de una temporada en Berlín, llevó a Japón el artista y dramaturgo Tomoyoshi Murayama, confirmando así a sus compatriotas de vanguardia que, en efecto, entre dadá y el constructivismo existía

una relación no desdeñable. El dadaísmo no se asociaba solamente con rechazos y negaciones espectaculares y sonoros, y su espíritu desafiante era benéfico. La llegada del constructivismo ofreció a los dadaístas un nuevo punto de referencia y una salida a sus energías productivas. Mientras persistió la turbulencia de dadá, podía considerarse un reajuste saludable y un entrenamiento en las formas de conducta que requería la nueva era. A fin de cuentas, para ser constructivista se necesitaba casi tanta militancia como para ser dadaísta.

El primer aspirante a constructivista que llegó a Berlín fue Moholy-Nagy. Como Nagy es un apellido húngaro muy común, el artista puso un guión después del topónimo, y comúnmente lo llamaban Moholy. (Su verdadero apellido era Weisz, y había nacido en Bácsborsód; dado que su padre abandonó a la familia cuando él nació, tomó el apellido de su tío, Nagy, que vivía en Mohol, un pueblo de Serbia.) Tenía veinticinco años cuando llegó a Berlín, muy poco después de haber combatido en la guerra y en la revolución húngara de la posguerra. Béla Kun había instaurado en Hungría una república soviética de corta vida; como la mayor parte de sus compatriotas artistas, Moholy-Nagy quiso prestarle su apoyo. Tras la caída de la malograda República Soviética Húngara, se sumó a la comunidad exiliada en Viena, que se identificaba plenamente con la vanguardia internacional, filtrada a través de la revista *Ma*, que Lajos Kassák editó primero en Budapest y luego en la capital austriaca (a escasos cien metros de la casa de Freud). Para Kassák, dadá era «el grito trágico de nuestra entera existencia social», una formulación que sugería que la decepción política de la revolución húngara infundía en su grupo un punto de vista comparable al de los dadaístas berlineses unos años antes.

Poco después de llegar a Berlín, Moholy-Nagy leyó el último número de *Der Sturm*, y lo que vio en sus páginas lo indignó. En una carta a un amigo, se quejó de «un hombre llamado Kurt Schwitters, que hace cuadros con recortes de periódicos, billetes de tren, pelos y aros. ¿Para qué sirve eso?». Por lo visto, MoholyNagy no había tenido contacto previo alguno con Merz ni con dadá, y en ese

momento no apreciaba la fertilidad artística de Schwitters y sus objetos encontrados en la basura, pero al menos sí llegó, tangencialmente, a saber algo de dadá, pues pocas semanas después visitó a Herwarth Walden, el empresario de la Galería Sturm y director de la revista homónima, acompañado por el artista rumano Arthur Segal, que había participado en las exposiciones y actividades dadaístas en Zúrich. Antes había pasado un tiempo en Budapest con Emil Szittya, un participante periférico en la escena zuriquesa. A pesar de la indignación que le producían los cuadros Merz, Moholy-Nagy no tardó mucho en darse cuenta de que, independientemente de lo que sugiriese el lío de ismos artísticos del momento, tendría que entenderse con dadá. Además, en su búsqueda incesante de lo nuevo, no le importaba nada absorber todas las tendencias disponibles.

Moholy-Nagy «nunca quiso que lo dejaran fuera de nada que fuese "nuevo"», dijo su compatriota Sándor Ék. «Incluso dentro de su círculo de amigos lo llamaban, con sarcasmo, *Schnelläufer,* corredor rápido, pues, costara lo que costase, no quería quedarse atrás en la carrera por la "originalidad".» ¿Y qué podía ser más original que dadá?

En opinión de Ék y otros, el empeño constante de MoholyNagy por asimilar lo novedoso reflejaba su falta de formación artística. En su juventud había tomado unas clases con un prestigioso pintor húngaro, pero eso fue todo. Era un auténtico diletante, término que los dadaístas empleaban con gusto en sus propias declaraciones cuando proclamaban la virtud de carecer de instrucción pero estar preparado para todo. *Die Schammade*, la revista dadaísta que Max Ernst publicó en Colonia, tenía un subtítulo que decía: «Arriba, diletantes», y una de las consignas de la DadaMesse de Berlín fue: «¡Diletantes, alzaos contra el arte!» Y, como diletante que era, Moholy-Nagy pronto tendría que entenderse con dadá.

En las cartas a sus compatriotas, Moholy-Nagy esbozaba las tendencias modernas tal como él las veía.

> El hombre moderno [...] se liberó violentamente de las cadenas heredadas (impresionismo), y después intentó crear una nueva unidad a

> partir de los fragmentos (cubismo, futurismo, expresionismo). Cuando vio que con esos pedazos de lo viejo no podía crear nada nuevo, los arrojó al viento con una carcajada impotente y desesperada (dadaísmo). Había que acometer una tarea nueva y, para esa nueva ordenación de un mundo nuevo, volvió a ser necesario tomar posesión de los elementos más simples de la expresión, del color, la forma, la materia y el espacio.

Ese párrafo, junto con una referencia de pasada al «galimatías dadaísta», pone de manifiesto que el malestar de Moholy-Nagy con dadá tardaba en desvanecerse. Conocer personalmente a varios dadaístas de pro sirvió para aliviarlo. Moholy-Nagy comenzó a frecuentar el estudio de Raoul Hausmann, donde no se distinguía entre dadaístas e innovadores de otras tendencias. Además, el padre de Hausmann era húngaro, por lo cual tenían algo en común aparte de sus inquietudes artísticas. Moholy-Nagy llegó incluso a firmar –con Hausmann, Arp y el artista ruso Iván Puni– el «Manifiesto del arte elemental», que se publicó en *De Stijl* en 1921. No obstante, puede decirse que vivía a caballo entre dos mundos. En las publicaciones húngaras en las que colaboraba (con impunidad, en su lengua materna), resonaba una nota marcadamente política, e incluso confirmó una acusación a la plataforma reformista de *De Stijl* calificándola de típico esteticismo burgués... mientras fraternizaba con Van Doesburg, el director, y publicaba en su revista.

«Producción-Reproducción», un ensayo de Moholy-Nagy publicado en *De Stijl* en 1922, era una suerte de plano para la obra de su vida, que lo llevó de la Bauhaus de Weimar a la Nueva Bauhaus de Chicago. Su trabajo estaba en deuda con dadá, también por asociación. Moholy-Nagy hizo suyos los principios biocéntricos de Hausmann, en el sentido de que el potencial del arte mejoraba la receptividad del organismo. El arte podía estimular la sensibilidad, ya en la forma más tradicional de la reproducción –arte como mímesis–, ya investigando el potencial *productivo* de las nuevas técnicas y generando contenidos originales. En su ensayo, Moholy-Nagy aplaude las películas abstractas de Viking Eggeling y Hans Richter, que provocaban «nuevas realidades cinéticas». Más

tarde, escribió en *La nueva visión*: «Hoy nos enfrentamos a nada menos que la reconquista de las bases biológicas de la vida humana.»

En otro escrito, titulado «Sistema de fuerzas dinámico constructivo», publicado en *Der Sturm*, Moholy-Nagy y el crítico de arte Alfred Kemény imaginan un escenario en que «el hombre, hasta hoy, meramente receptivo en su observación de las obras de arte, experimenta un aumento de sus facultades y se convierte en parte activa de las fuerzas que se despliegan». El suyo era un modelo constructivista concebido como entrenamiento biodinámico, «incesantemente iniciático», en palabras del también húngaro Ernő Kállai, para quien la obra de Moholy-Nagy «se extiende en las fronteras del cubismo y el dadaísmo».

La deuda de Moholy-Nagy con dadá es evidente en su obra. Antes de llegar a Berlín ya destacaba por sus diagramas mecanomorfos, muy parecidos a los de Picabia, que se publicaron en *Ma*, la revista de Kassák, y, en formato libro, en la colección Horizont del mismo editor. No obstante, tras instalarse en Berlín, Schwitters lo fascinó, y produjo asteroides hechos de números, letras y elementos geométricos que se coagulaban en el espacio, en desorden, muy parecidos a los que Schwitters exponía en la Galería Sturm, donde Moholy-Nagy tuvo sus primeros éxitos. Al principio, Herwarth Walden lo decepcionó: «Tal como afirmó correctamente una revista dadaísta», escribió a un amigo húngaro, «está enriqueciéndose y decorando su talento para las finanzas con los harapos intelectuales que va pillando, y el arte le sirve de disfraz para hacer dinero»; esta afirmación revela el crédito que le merecían los recursos de dadá cuando ya tendía a relegar el dadaísmo al cubo de basura de la historia. Por supuesto, cambió de opinión cuando el empresario de la vanguardia internacional aceptó su obra.

El impacto de la exposición de Moholy-Nagy sobre sus colegas fue inmediato. El constructivista ruso El Lissitzky la saludó como una reprimenda «a la pintura objetiva alemana estilo medusa». Y un crítico del *Frankfurter Zeitung* no escatimó elogios:

> Para ser moderno, hay que ser disciplinado. Ahí es donde se separan lo

> artístico y lo que sólo pretende serlo. Moholy-Nagy ha tenido la disciplina de hierro de un científico. Son muchos los que pintan en el estilo del constructivismo, pero nadie pinta como él. Nada de frialdad y mecanización; esto es sensualidad refinada llevada a su expresión más sublime. Es emoción a escala mundial, y capaz de unir al mundo.

Salta a la vista que ese crítico reconoció que las austeras tendencias geométricas que se asociaban con *De Stijl* y los protocolos del neoplasticismo encarnado en la pintura de Piet Mondrian, a la que la obra de Moholy-Nagy se parecía superficialmente, ocultaban más de lo que dejaban ver. De hecho, cuando Moholy-Nagy volvió a la vida civil tras varios años en el ejército, se preguntó si el arte tenía algún valor. La revelación llegó cuando comprendió: «Tengo el don de proyectar mi vitalidad [...]. Como pintor, puedo dar *vida.»*

Pudo ser su personal sentido de la vitalidad lo que finalmente llevó a Moholy-Nagy a reconocer un vigor similar en los dadaístas que conoció en Berlín. La negación de dadá era una fuerza, no un mero lamento descorazonado. Cuando Kassák y él confeccionaron un manual visual en 1922, llamado *Libro de los nuevos artistas*, integraron el brío destructivo de dadá en su concepción general del potencial artístico. «Aquí están los más potentes de los destructores y los más fanáticos de los constructores», escribió Kassák en el prefacio. En un número de *Ma* de octubre de 1922, Kassák publicó uno de sus poemas «pintura-arquitectura», donde se lee, en tipos variables: «Demoled para poder construir y construid para poder triunfar.» Moholy-Nagy, Kassák y otras alianzas incipientes con el constructivismo comprendieron que, para desencadenar la revolución cultural que deseaban, tenían que asimilar el dadaísmo.

A principios de 1921, cuando Moholy-Nagy visitó a Kassák y el círculo de refugiados húngaros en Viena durante cinco semanas, encontró un ambiente empapado de dadaísmo. Jolán Simon, la esposa de Kassák, era una veterana del teatro, y justo antes de la llegada de Moholy había interpretado obras de Huelsenbeck y Schwitters en una función de tarde en la que el también húngaro Sándor Barta leyó por primera vez su manifiesto dadaísta, «El

hombre de la cabeza verde». Sobre la lectura de Simon, un crítico escribió: «Esta mujer trágica, con su voz asombrosamente débil, sacó los secretos más fantasmagóricos de Huelsenbeck y sus poemas. Fue gritando las secuencias de sonidos absurdos (sustitutos triviales y desesperados de todo lo inefable), y así consiguió una expresión del sufrimiento más plena y rica de la que podría haber alcanzado cualquier poema épico.»

Como corresponsal de *Ma* en Berlín, Moholy-Nagy fue un canal de transmisión práctico para Hausmann, Schwitters y otros, que aparecían con frecuencia en la revista. La visita de Kassák y Simon en noviembre de 1923 también fue una gran experiencia para los exiliados húngaros, pues actuaron en la Galería Sturm y recitaron textos de Schwitters, Arp y Huelsenbeck en húngaro. A esas alturas, hacía tiempo ya que el dadaísmo alemán había dejado de estar en activo, pero las traducciones y la absorción en otras culturas y lenguas persistían como un lento y prolongado trueno.

Si bien es cierto que dadá fomentaba el individualismo sin restricciones, se resistía al ensimismamiento expresionista, que se aferraba a la espiritualidad y el patetismo. Cuando un grupo de estudiantes de la Bauhaus formó una organización llamada KURI –Constructivo, Utilitario, Racional, Internacional–, atribuyeron a dadá la «destrucción como modo de análisis» y se declararon «libres de la ornamentación zigzagueante, el desorden caótico y el éxtasis cada vez más intenso del expresionismo». Ese efluvio del expresionismo extático impregnaba las galerías de moda de Berlín, donde a Iliá Ehrenburg los cuadros le parecieron meros «estallidos histéricos de gente armada con pinceles y tubos de pintura en lugar de revólveres y bombas». Para Ehrenburg, esas obras carecían de contención y sentido de la proporción: «Esos cuadros chillaban.» Y Ernő Kállai lo confirmó: «Nada de preparación, de lógica, de construcción. Todo es experiencia personal; una y otra vez lo mismo, “experiencia personal”.» El arte antiguo cultivaba la personalidad y la introspección, y también una transacción entre el artista y el público basada en la contemplación estética. El orden geométrico del constructivismo no apuntaba a alentar el sosiego contemplativo. Esas obras eran planos arquitectónicos y modelos.

Los constructivistas tenían varias ideas distintas sobre el papel que el arte podía desempeñar en el mundo de la posguerra. Una de las teorías más rigurosas la desarrolló en Berlín un ruso cuyos amigos más cercanos eran veteranos de dadá: El Lissitzky, emisario del constructivismo en Occidente, que acuñó para sus obras el término *proun* (contracción de *proekt utverzhdenia nóvogo*, «diseño para la afirmación de lo nuevo»). Esas obras eran, para el artista, estaciones en el camino hacia el futuro, modelos para una utopía. Lissitzky, nacido en 1891, tenía un sentido dramático de su generación. «Nos criaron en la edad de las invenciones. Cuando tenía cinco años, oí el fonógrafo de Edison; cuando tenía ocho, vi el primer tranvía; a los diez, el primer cine; luego, el dirigible, el avión, la radio. Nuestros sentimientos están equipados con instrumentos que amplían o reducen.» La máquina era un modelo, y «necesitamos la máquina», escribió Moholy-Nagy. «La necesitamos, libre de romanticismo.»

Artistas como Lissitzky y Moholy-Nagy compartían la sensación cada vez más intensa de que la práctica de la pintura podía ser la base de un documento preparatorio, no una finalidad estética. «El lado práctico de una pintura manufacturada en serie reside en el hecho de que uno se la puede llevar a casa», predijo en tono optimista Kállai, y «almacenarla o intercambiarla como un disco de gramófono.» No había previsto el fetichismo del artículo de consumo, pero anticipó el fenómeno que André Malraux bautizó como *museo sin paredes*, hoy omnipresente en Internet, pues el acceso universal pone supuestamente fin a la propiedad de las imágenes.

Esos modelos constructivistas, caracterizados por su optimismo, se desarrollaron en circunstancias que representaban un verdadero desafío. El escritor norteamericano Matthew Josephson, procedente del sanctasanctórum del dadaísmo parisino, encontró en Berlín un ambiente muy distinto. A diferencia de los franceses, esos artistas no se pasaban los días en los cafés. Josephson trabó amistad con Lissitzky, que un día lo acompañó al estudio de Moholy-Nagy, un lugar que parecía un «granero».

> Aunque en esos días Moholy era pobre de necesidad, y no tenía muebles en su estudio, podría decirse que como anfitrión fue sumamente cortés. El lugar estaba decorado con pinturas suyas, abstractas, y esculturas-máquinas de los rusos Lissitzky, Gabo y Vladímir Tatlin [...]. Los constructivistas eran unos desarrapados, sus mujeres vestían ropas amorfas; pero eran alegres y rebosaban esperanza y grandes ideas. Moholy nos hizo sentar en unas cajas de embalar cubiertas con telas de colores, dispuestas en círculo alrededor de una sopera enorme que estaba en el suelo. Los invitados nos acercamos con nuestros boles, los llenamos con ese mejunje –aunque estaba exquisito– y volvimos a sentarnos en las cajas. Nos divertimos toda la noche bebiendo un vino de mesa bastante flojo.

La impresión que Josephson tuvo de Lissitzky fue típica. Bien recibido en todas partes, se convirtió al instante en un miembro más de la familia. Bajito y con una calva incipiente, el ruso no soltaba nunca la pipa; en la mirada, un brillo constante. En varios libros de memorias, Lissitzky parece el Bilbo Bolsón de su especie. Sencillo y nada llamativo, era el invitado preferido de todo el mundo.

Lissitzky también era un portento de intensidad creativa. Ehrenburg escribió una cálida semblanza de su amigo: «En la vida corriente era afable, excesivamente bondadoso, ingenuo a veces; se enamoraba de la manera en que la gente solía enamorarse en el siglo pasado –ciegamente, sacrificándolo todo–. [...]. Pero en el arte parecía un matemático fanático, encontraba su fuente de inspiración en la precisión y entrenándose en la austeridad.» Hablaba un buen alemán (aunque con un marcado acento ruso); había estudiado arquitectura en Darmstadt porque los centros de enseñanza rusos le estaban vetados por ser judío. Comenzó su carrera ilustrando y diseñando publicaciones en yídish, pero en 1919 regresó a Vítebsk, donde entró en la facultad del Instituto Artístico Técnico creado por Marc Chagall. Allí se alió con Kazimir Malévich, el severo fundador del suprematismo y archienemigo de Tatlin. Formaron un grupo dentro del instituto llamado UNOVIS, acrónimo de Afirmadores del Arte Nuevo.



El Lissitzky, El hombre nuevo, un proun *de* Victoria sobre el sol *(1923)*.

Los cuadros que Lissitzky incluyó en la categoría *proun* confirman su sensación de que la humanidad se precipitaba hacia un futuro que apenas una generación antes habría sido inconcebible. En esas pinturas, las imágenes ocupan simultáneamente distintas escalas: los montajes romboidales pueden ser microscópicos o galácticos. Kállai escribió varios artículos sobre los *prouns*, en los que sugería que podían compararse con «la sensación del espacio que tiene un

aviador» una vez emancipado de la gravedad. «Las diagonales de una telaraña de líneas afiladas y rectas se esfuerzan por alcanzar el extremo de una antena utópica o un repetidor de radio. Un sistema planetario técnico mantiene su equilibrio, describe senderos elípticos o envía a la distancia construcciones alargadas con alas fijas, aviones del infinito.»

Kállai era lo bastante astuto para reconocer que se trataba de «romanticismo disfrazado», pero esa apreciación no fue en contra de la admiración que sentía por Lissitzky. Podían ser «construcciones ficticias de mecanismos ficticios», e incluso parecer objetos tridimensionales, pero eran «inmediatamente reconocibles como productos de la imaginación». El propio Lissitzky habría sostenido que todas las invenciones empiezan siendo eso, imaginaciones, y que luego, cultivadas en el laboratorio de la experimentación mecánica, la aplicación se descubre o aparece. Así pues, consideraba que sus *prouns* eran plataformas de prueba para orientar la mente y el cuerpo hacia la sensación emergente de espacialidad. «La superficie del *proun* deja de ser un cuadro y se convierte en una estructura alrededor de la cual hemos de girar, mirándola desde todos los lados, observándola desde arriba, investigando desde abajo», escribió Lissitzky. «Rodeándola, nos fijamos al espacio.» No obstante, por mucho que el espacio evocara el tablero de dibujo, para Lissitzky esos apeaderos «se elevaban en la tierra fertilizada por los cuerpos muertos de los cuadros y sus pintores». Tal como indican reflexiones como ésa, tenía en los huesos un poco del gusto dadaísta por el gruñido, fortalecido gracias a la revolución bolchevique.

Lissitzky reconoció que dadá y el constructivismo compartían la renuncia al «arte». En una carta al dueño de un *proun*, que preguntó, con bastante ingenuidad, cómo se colgaba ese cuadro, Lissitzky señaló que la casa en cuestión tenía alfombras en el suelo y cupidos de yeso en el techo. «Cuando hice mi *proun»*, escribió, «no pensé en llenar una de esas superficies con otro parche decorativo.» Lissitzky trabajaba diseñando espacios apropiados para sus *prouns* y para las obras de sus colegas constructivistas.

«Ya no queremos que una habitación parezca un ataúd pintado para nuestro cuerpo vivo», dijo.

Entre la versión del constructivismo de Lissitzky y dadá pueden señalarse otras semejanzas notables. Por ejemplo, diseñó un espacio *proun* para la *Gran Exposición de Arte de Berlín* (1923), basada en este agresivo principio: «Estamos destruyendo la pared como lugar de descanso de los cuadros» de los artistas convencionales. En 1927 siguieron dos espacios de exposición: «Espacio para arte constructivista», en Dresde, y «Armario abstracto», en Hannover. Mientras tanto, seguía trabajando en su misión de aliviar el arte constructivista de esa enfermedad llamada mercado. «Las grandes exposiciones internacionales de pintura parecen un zoo», opinaba, donde «a los visitantes les rugen mil bestias distintas a la vez.» Las obras que él quería ver salir de su estudio y de los talleres de sus colegas no reclamaban que se les prestase atención en esa función tan servil; antes bien, anticipaban un nuevo orden mundial: «Nuestra pintura se aplicará al conjunto de ese mundo que aún está por construir, y transformará la aspereza del hormigón, la suavidad del metal y el reflejo del cristal en la membrana exterior de la vida nueva.»

En 1921, cuando Lissitzky llegó a Berlín, en la ciudad vivían más de trescientos rusos, muchos huyendo de la revolución, pero no eran pocos los que aspiraban a restablecer las relaciones culturales y políticas entre Alemania y la Unión Soviética. Se oía hablar ruso por todas partes. Marc Chagall recordó que nunca había visto tantos rabinos y constructivistas juntos. En esa abarrotada probeta, dadá y el constructivismo se combinarían para crear una forma de vida completamente nueva.

Lissitzky llegó con la misión de divulgar el evangelio del nuevo arte ruso. Ehrenburg y él disponían de unos recursos modestos para lanzar una revista, trilingüe para que tuviera el mayor impacto posible: *Veshch/Objet/Gegenstand*. Era una especie de propaganda de las iniciativas constructivistas que llegaban de la Unión Soviética, pero los directores eran reacios a sumarse a la línea dura del productivismo: «Nadie debería imaginar», escribieron, «que cuando decimos *objetos* nos referimos expresamente a objetos

funcionales.» Seguían imaginando un lugar para el arte, incluso cuando se adhirieron a un punto de vista marxista: «Somos incapaces de imaginar una creación de nuevas formas artísticas que no esté vinculada a la transformación de las formas sociales.» Por si el título de la revista confundía a alguien, explicaron con exactitud qué significaba *objeto* para ellos:

> Toda obra organizada –sea una casa, un poema o un cuadroes un «objeto» dirigido hacia un fin particular que se calcula no para apartar a la gente de la vida, sino para emplazarla a hacer su contribución a la organización de la vida. Así pues, no tenemos nada en común con esos poetas que proponen, en verso, que ya no se debería escribir poesía, ni con esos pintores que usan la pintura como medio de propaganda para abandonar la pintura. El utilitarismo primitivo está lejos de ser nuestra doctrina. Para *Objet*, la poesía, la forma plástica, el teatro, son «objetos» de los que no se puede prescindir.

Insistiendo en el carácter internacional del arte moderno, Lissitzky y Ehrenburg reconocieron que «la táctica negativa de los "dadaístas" era una condición previa necesaria», aun cuando pensaran que «los días de destruir, de asediar y socavar ya han pasado». Este tema se repitió casi como un coro internacional común, y en los años que siguieron pasó de una revista a otra; pero, si bien el constructivismo se consolidaba, nunca llegó a liberarse por completo de la «táctica negativa» de dadá. La intransigencia de las actitudes de antaño en materia de arte no había desaparecido, y la actitud utópica del constructivismo necesitaba el ariete de dadá para hacerle frente.

Poco después de llegar a Berlín, Lissitzky conoció a George Grosz, que lo puso en contacto con sus colegas dadaístas; el artista ruso pronto empezó a verse con Hausmann, Höch, Richter y Moholy-Nagy, pero sobre todo con Kurt Schwitters, que, con su gran estatura, resultaba imponente al lado del diminuto ruso.

Lissitzky y Schwitters formaban toda una pareja, y no precisamente por la desigualdad física. Schwitters le presentó a Sophie Küppers, viuda del ex director de la Sociedad Kestner de Hannover, quien, fascinada con los *prouns* que se exhibieron en la *Primera Exposición Rusa de Berlín*, organizó una muestra de obras

de Lissitzky; a su vez, Lissitzky sugirió que se complementaran con obras de Moholy-Nagy. Küppers también quiso que Lissitzky pronunciara una conferencia sobre nuevo arte ruso, y se ocupó de la publicación de una colección de *prouns*. Como para devolverle el favor, él, con los modestos recursos de que disponía, la invitó a ver una película de Chaplin en Berlín; fue el primer paso de un lento, pero firme noviazgo que acabó en matrimonio.

No puede decirse que frecuentar los círculos dadaístas de Berlín y Hannover convirtiera a Lissitzky en dadaísta; además, cuando empezó a moverse en ese ambiente, ya no se organizaban actos dadaístas en Berlín. No obstante, algunos lo consideraban un iniciado en dadá; entre otros, Louis Lozowick, un artista norteamericano de la misma generación. Como Lozowick solía ver a Lissitzky en compañía de otros dadaístas de la ciudad, en su perplejidad también incluyó al ruso. «Nunca entendí cómo un hombre como Lissitzky, tranquilo, callado, educado y sencillo, podía formar parte de ese grupo», escribió. En sus viajes, Lozowick conoció también a Van Doesburg, el director de *De Stijl*, un hombre «dispuesto a explicar sus teorías a cualquiera que quisiera oírlo»; como los dadaístas, el holandés desconcertó al artista norteamericano porque «parecía más un hombre de negocios que un rebelde».

La complejidad de la personalidad de Van Doesburg empezaba ya con su verdadero nombre: Christian Emil Küpper. Nacido en Utrecht en 1883, su padre ya estaba fuera del cuadro cuando él nació, y cuando empezó a pintar, siendo un adolescente, firmó sus lienzos Theo van Doesburg; el «van» indicaba que había tomado ese apellido del padrastro. Y con el tiempo se pondría aún más nombres. En 1917 le dijo a un amigo que estaba pensando en usar Küpper como seudónimo, y le mencionó que ya publicaba artículos firmando Pipifox. En pocos años añadió I. K. Bonset y Aldo Camini a su repertorio. En 1917 lanzó la revista *De Stijl*, que durante varios años se centró principalmente en la arquitectura y el diseño, publicando regularmente obras de los arquitectos holandeses J. J. P. Oud y Gerrit Rietveld, entre otros.

El colaborador más asiduo de *De Stijl* fue el pintor Piet Mondrian, teósofo como Kandinski, e interesado en calibrar los ingredientes básicos del universo con sus lienzos semejantes a rejillas y su fidelidad a los colores primarios. Van Doesburg y otros artistas de *De Stijl*, como Bart van der Leck y el húngaro Vilmos Huszár, crearon variantes sutiles de la forma característica de Mondrian.

Todo era muy racional, muy sobrio, el polo opuesto de dadá. A pesar de ciertos rituales esotéricos de purificación, esos hombres vivían con los pies en la tierra, interesados en las cuestiones prácticas de la arquitectura y la ordenación del territorio urbano. No obstante, cuando terminó la guerra y pudieron viajar a Francia y Alemania, se les reveló todo un mundo nuevo, y una de esas revelaciones fue dadá.

Un día desacostumbradamente cálido de principios de 1920, Van Doesburg y Mondrian estaban sentados en la terraza de un café de París, disfrutando de las vistas y los sonidos de la febril capital francesa. Van Doesburg escribió a un amigo que Mondrian «ha encontrado una fuente de inspiración en esta inmensa máquina que es París», y añadió: «una máquina muy compleja, pero cuando comprendes la estructura, es maravilloso ver lo rápido que uno se convierte en una unidad con ella.»

En esos días, Mondrian estaba comenzando a redactar su artículo sobre «Los grandes bulevares», donde definió la arteria urbana como un «concentrador de pensamiento»: «En el bulevar todo se mueve», escribió. «Moverse: crear y aniquilar.» Todo ese movimiento descomponía las unidades estáticas, arrojando como resultado algo parecido a un modelo en acción de un collage de Schwitters: «Cabeza de negro, velo de viuda, los zapatos de una parisina, piernas de soldado, rueda de carro, los tobillos de una parisina, un trozo de la calzada, una parte de un hombre gordo, el puño de un bastón, la base de una farola, una pluma roja.» Cuando esos fragmentos entran flotando en el campo visual, «forman otra realidad que confunde nuestra concepción habitual de la realidad», produciendo, sin embargo, no un caos, sino una «unidad hecha de imágenes rotas que se perciben automáticamente». La clave está

en *automáticamente*, porque Mondrian reconoció algo sobre lo que más tarde teorizó Walter Benjamin, a saber, que la vida moderna no se puede absorber con la contemplación inmóvil, sino que se capta en un estado de distracción, poco a poco. «Lo particular me transporta», escribió Mondrian, y añadió: «Eso es el bulevar.»

Dejarse llevar por el estímulo incesante de la metrópolis moderna era una especie de iniciación en la visión que los dadaístas ensalzaban. Mondrian había regresado a París (su casa durante varios años antes de la guerra) en 1919, y volver a familiarizarse con la ciudad significaba asistir al debut francés de dadá. En el verano de 1920, firmó así una carta que envió a Van Doesburg: «Tu amigo, Piet-Dada.» Nadie ha incluido nunca a Mondrian entre los dadaístas, y él menos que nadie («estuvo bien mostrar *entusiasmo*, pero a largo plazo nosotros sencillamente no somos dadá»); no obstante, ese *Piet-Dada* reconoce una momentánea influencia. Se podía absorber el dadaísmo sin fundirse en una unidad con él; para que eso ocurriese, bastaba con sentarse en un café, al menos en compañía de Theo van Doesburg.

Dos años antes, Van Doesburg tuvo una revelación comparable a la de Mondrian, pero en lugar de llegarle desde las calles de la ciudad, fue una exportación norteamericana, cortesía de Hollywood. Sobre esa experiencia contó lo siguiente a su amigo, el arquitecto Oud:

> En el momento del movimiento y la iluminación máximos se veía cómo la gente se desintegraba en planos cada vez más pequeños que en el mismo instante volvían a constituirse en cuerpos. Muerte y renacimiento continuos a la vez. ¡La abolición del tiempo y el espacio! ¡La destrucción de la gravedad! El secreto del movimiento tetradimensional. Le Mouvement Perpétuel. Menudos milagros hace el cine norteamericano. Esa manera de trastocar los volúmenes cerrados. Las perspectivas que abre a la mente pensante. ¿Y cómo puede revelar el secreto del movimiento universal, el secreto de la rotación de un cuerpo sobre una superficie? ¿Por qué intentamos resolver ese problema con figuras sobre un papel? De eso hay que olvidarse. Ve a ver una película. No una lenta, donde las curvas fluidas de los cuerpos son el límite exterior, una superficie, sino una rápida, de aristas afiladas, que desmonte los cuerpos en planos, en fragmentos

planos, en puntos, y que en ese juego, el más maravilloso de todos, descubra el secreto de la estructura cósmica, haga visible lo que le ocurre a nuestro cuerpo, al cuerpo de todos: destrucción y reconstrucción en el mismo instante.

Teniendo en cuenta que sólo un artista sentiría la tentación de ver en una película común y corriente un rival de la pintura abstracta, la de pioneros de la abstracción como Kandinski y Mondrian, también estamos ante una exhortación a *ser modernos*. Y eso fue lo que quiso decir Mondrian cuando añadió Dada a Piet.

En 1918, un año después de embarcarse en la publicación de *De Stijl*, Van Doesburg tuvo su estimulante visión de «la destrucción y la reconstrucción en el mismo instante». Era una fusión tentadora que en parte reflejaba la senda que ya habían tomado Mondrian y Bart van der Leck en su alejamiento deliberado del inmenso revoltijo de las meras apariencias, con su profusión de detalles. Habían llegado a sus coordenadas geométricas puras literalmente *abs-trayendo*, es decir, separando, haciendo pedazos, los temas de sus cuadros, disolviendo la carne de la experiencia para que sólo quedaran los huesos. Ellos –y Van Doesburg– concibieron ese proceso como una purificación; de hecho, en el centro mismo de su concepción había un núcleo puro de disolución. Pero ¿y si la destrucción se hiciera visible para compartir ese parto «en el mismo instante» de la «reconstrucción»? Planteada como un *¿y si?*, en el cine Van Doesburg tomó conciencia de que en el extranjero existía una tendencia capaz de llevar la carga de la destrucción, y se llamaba dadá.

No queremos decir con esto que Van Doesburg desconociera el proceso. En 1916, mientras hacía el servicio militar (no en el frente, pues su país no estaba en guerra), adoptó una estrategia radical consistente en reducir al mínimo la representación naturalista. A eso lo llamaba «destruir». No obstante, tardó varios años en reconocer que su estrategia podía equipararse a las iniciativas dadaístas que en ese momento se ponían a prueba en el Cabaret Voltaire. En 1920 escribió al pintor Georges Vantongerloo, colaborador de *De Stijl*: «Sólo los que se dedican a destruir sin cesar lo que tienen detrás,

con la intención de reconstruirse para el futuro, podrán alcanzar lo nuevo y auténtico.» En octubre de 1921 le dijo a Tzara: «El espíritu dadaísta me gusta cada vez más. Hay el deseo de algo nuevo, parecido a aquello con lo que proclamamos el ideal modernista.» Y también algo importante: «Creo en la posibilidad de un contacto (y una síntesis) realmente positivo entre dadá y las creaciones del arte "moderno serio".» No deja de resultar irónico que, poco después de esa carta, André Breton propusiera la celebración de su Congreso de París, que tan poca fortuna tuvo, para analizar ese «ideal modernista». De pronto, Van Doesburg comprendió que dadá y De Stijl (más el constructivismo entendido en sentido amplio) podían ser aliados. «Sólo los medios son diferentes.»

Cuando le escribió a Tzara, Van Doesburg vivía en Weimar, la ciudad que se asocia siempre con Goethe y Schiller, pero que, en ese momento, era un municipio conservador que observaba, nervioso, la creación de la Bauhaus, la nueva academia de arte que Walter Gropius había fundado un año antes. No obstante, las afinidades que, según Van Doesburg, iban a confirmarse entre la Bauhaus y De Stijl no fueron lo que había esperado.

En sus primeros días, la Bauhaus tenía cierta aura que la asemejaba a un culto, gran parte del cual derivaba de Mazdaznan, una religión neozoroastriana que había surgido en los Estados Unidos en la última década del siglo XIX y llegado a Europa en 1907. Túnicas anchas, la cabeza afeitada, la meditación, los rituales de purificación, la irrigación del colon, dieta vegetariana... Johannes Itten integró las prácticas de Mazdaznan en su programa de enseñanza, obligatorio para todos los estudiantes porque él daba clases en el curso preliminar. El papel de Itten fue fundamental a la hora de dirigir la Bauhaus hacia esa combinación peculiar de técnica moderna y cultos antiguos.

Cuando Van Doesburg llegó a Weimar, no pudo menos que sorprenderse, y la Bauhaus le pareció «enferma, afectada por la fiebre de Mazdaznan y del expresionismo sin cables» (una referencia a la moda de representar pictóricamente los objetos modernos, como teléfonos y surtidores de gasolina). A Lissitzky también le resultó desconcertante: «Antes, en Rusia marcaban a los

criminales un diamante ♦ en la espalda, y los deportaban a Siberia. También les afeitaban media cabeza. Aquí en Weimar, la Bauhaus estampa su sello –el cuadrado rojo– en todo, delante y detrás. Creo que también se han afeitado la cabeza.» Frente a esa extraña mezcla de esoterismo y enseñanza progresista, Van Doesburg no tardó en diseminar «el veneno del Nuevo Espíritu» montando un estudio justo enfrente y reclutando estudiantes de la Bauhaus para seminarios y talleres informales (que acabaron siendo formales).

Con sus sólidos conocimientos sobre vitrales, arquitectura, poesía, música, tipografía y escritura, podía presentarse razonablemente como una alternativa unipersonal a la Bauhaus. Había dedicado varios años al diseño sobre cristal, asimilando la impronta estructural de los preludios y las fugas de Bach junto con las composiciones musicales de sus contemporáneos: Arnold Schoenberg, Erik Satie, Josef Hauer, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Darius Milhaud y George Antheil. La arquitectura de la música se tradujo inmediatamente en abstracción, donde las líneas podían ser pulsaciones, círculos condensados en puntos de un gráfico que luego podían *rebotar*, como más tarde estudiaron en detalle tanto Kandinski como Walt Disney. El instinto musical ocupó un lugar aún más central cuando Van Doesburg conoció a la pianista Petronella van Moorsel, luego su tercera y última esposa, que desempeñó también un papel fundamental en la gira dadá que Van Doesburg emprendió con Kurt Schwitters.

La alianza de Van Doesburg con Schwitters se formó a raíz de dos memorables conferencias constructivistas de 1922. A principios de ese año, el holandés visitó Berlín, una auténtica olla intercultural, pues los rusos, fuesen rojos o blancos, seguían llegando a la ciudad. Allí visitó a Hans Richter y Viking Eggeling, inmersos ambos en la búsqueda de un lenguaje universal de signos visuales; el trabajo de Richter y Eggeling se concretó primero en variaciones secuenciales de un diseño en largos rollos de papel, para luego dar el salto al cine. El cine abstracto. Lo que Richter hacía en celuloide se parecía increíblemente a las purificaciones geométricas de De Stijl. Ese cine ponía figuras geométricas en movimiento: cuadrados y líneas en su mayor parte, alargados y acortados, expandidos y

comprimidos en contrapunto visual. La mayoría de esas películas no duraban más de dos minutos. *Film ist Rhytmus*, decía Richter.

El desafío de trabajar con un soporte como el cine era claramente económico. Van Doesburg le sugirió a Richter que lanzara una revista para generar ingresos. El resultado fue *G* □, pero no se publicó hasta 1923. A principios de 1921, en el estudio berlinés de Richter, se reunía un grupo comprometido con el constructivismo; lo formaban, entre otros, los rusos Gabo, Pevsner, Natan Altmann y Lissitzky; los húngaros Moholy-Nagy, Alfred Kemény, Ernő Kállai y László Péri; los holandeses Van Doesburg y Cornelis van Eesteren; los alemanes Willi Baumeister, Werner Graeff y Mies van der Rohe, y, de los días de dadá en Zúrich, Viking Eggeling y Hans Arp, que se encontraba en una de sus visitas periódicas a ciudades como Berlín, Hannover y Colonia, donde aún brillaba una chispa dadaísta.

Cuando valoró el contexto alemán, Van Doesburg reconoció el potencial de esa chispa que se negaba a apagarse. La Bauhaus estaba limitada por su anacrónica sensibilidad artesanal y el fuego del expresionismo, que aún echaba humo; en cambio, en otros lugares, las tendencias más progresistas asociadas al expresionismo, como el Novembergruppe, escondían sus garras políticas y blindaban sus apuestas, anticipando un resurgimiento del mercado del arte. De Van Doesburg podría decirse que era un revolucionario apolítico, empeñado en hacer realidad el cambio social abriendo una austera brecha estética justo en el centro; pero los modelos arquitectónicos y artísticos a los que apelaba eran casi espirituales en su idealismo. Con todo, no era teósofo como Mondrian, y seguía dando la vara sobre la necesidad de llevar a cabo reformas sociales. Estableció sus principios en una conferencia que pronunció por toda Alemania; Van Doesburg pedía:

> definición en lugar de indefinición
> apertura en lugar de cerrazón
> claridad en lugar de vaguedad
> energía religiosa en lugar de fe y autoridad religiosas
> verdad en lugar de belleza

simplicidad en lugar de complejidad
relación en lugar de forma
síntesis en lugar de análisis
construcción lógica en lugar de representación lírica
forma mecánica en lugar de artesanía
expresión creativa en lugar de mimetismo y ornamentación
lo colectivo en lugar de lo individual

Como prueba de esa «voluntad de encontrar un nuevo estilo», Van Doesburg citaba una amplia gama de actividades de las artes, la arquitectura, la literatura, el jazz y el cine. Asimismo, se diferenciaba de la mayoría de sus aliados de otros países en lo tocante a la finalidad de ese «nuevo estilo». En lugar de la Tercera Internacional, explícitamente política, hablaba de una «Internacional de la mente» que motivara a «los partidarios del nuevo espíritu», que «sólo desean dar. Gratuitamente». Sin embargo, tras la crisis política de la Revolución de Noviembre de 1918, dadaístas e impresionistas por igual se decantaron a favor de un arte que pudiese usarse como arma para la lucha de clases. Surgieron varios colectivos artísticos, como el Consejo Obrero del Espíritu y el Novembergruppe. Al identificar el futuro del arte con una revolución espiritual fomentada por la vanguardia, el Novembergruppe galvanizó a los artistas progresistas de Alemania.

No obstante, en 1921 los dadaístas ya denunciaron las promesas de solidaridad del Novembergruppe con la clase trabajadora por considerarlas parte de una carrera oportunista por el primer puesto en el mercado del arte. Según los dadaístas, la organización se había reducido a un «comercio mezquino en fórmulas estéticas», y estaba en manos de una «dictadura de estetas y hombres de negocios». Más que «intentar rechazar el papel de esclavos y prostitutos que la sociedad capitalista impone a los artistas, los líderes hicieron todo lo posible por consolidar sus propios intereses con la ayuda de un sello de goma». Esa crítica, que no podía ser más hiriente, era una bomba de relojería que no tardaría en estallar en un congreso sobre arte que se celebró en Düsseldorf.

En febrero de 1922, mientras Hans Richter organizaba su grupo constructivista, iba formándose otro, más numeroso: la Unión Internacional de Artistas Progresistas. Liderados por Gert Wollheim, director del colectivo de artistas Junge Rheinland («La Joven Renania»), esos artistas se dispusieron a montar una gran exposición, prevista para finales de mayo en Düsseldorf, junto con un congreso que se celebraría los días 29, 30 y 31 de mayo: el Primer Congreso Internacional de Artistas Progresistas. Kandinski fue el autor de unas instrucciones que se incluyeron en el catálogo de la exposición, donde abundaba en los grandes temas utópicos de sus días en el movimiento Der Blaue Reiter. «Todo tiembla y muestra su Cara Interior», escribió, en términos que gustaban a los expresionistas. El nuevo mundo se revelaría por cortesía de la «Necesidad Interior». «Así pues, ha empezado la Época del Gran Espiritual», concluía en tono triunfal. Sólo los «progresistas» podían acoger con satisfacción los términos con que Kandinski evaluaba el futuro del arte, y ese hecho es un claro indicio de su inminente escisión de los constructivistas. Al fin y al cabo, el grupo de trabajo constructivista acababa de forzar a Kandinski a dejar el INKhUK de Moscú.

El Congreso de Düsseldorf se inauguró sin incidentes; el primer día se dedicó a cuestiones de organización; entre otras, identificar y elegir a los representantes de cada ciudad y país presentes en el congreso. Así y todo, Van Doesburg, Richter y Lissitzky protestaron contra la osadía de solicitar que todos los asistentes firmaran un documento colectivo en el que se declaraba que el arte era «internacional». Tanto insistieron, que el documento se enmendó para que fuera, básicamente, una lista de asistencia. En cualquier caso, el de Düsseldorf fue un congreso auténticamente internacional, con delegados venidos incluso de Japón, aunque el escenario, la capital de Renania del Norte-Westfalia, dio a los artistas alemanes de la región una equivocada confianza en sus prioridades.

A Richter y sus aliados les esperaba una sorpresa nada agradable el día siguiente, cuando se leyó un manifiesto en que se identificaba a la Unión como un grupo de artistas prácticos y de orientación

comercial. Los dadaístas de Berlín no podían tolerar tan descarada resurrección del mercado del arte, que también repugnaba a los constructivistas del grupo de Richter, que armaron un buen jaleo denunciando el procedimiento y marchándose entre sonoros gritos de protesta.

El tercer y último día, los delegados de las facciones disidentes leyeron sus respectivas declaraciones: Van Doesburg en nombre de *De Stijl*; Lissitzky, por *Objet*, y Richter en representación de una amalgama heterogénea de artistas de Rumanía, Suiza, los países escandinavos y Alemania. Tras la pausa del mediodía, Raoul Hausmann puso el perfecto toque dadá cuando anunció que él era «internacional» en la misma medida en que era caníbal. Después, seguido por los grupos protestatarios, se marchó hecho un basilisco. Van Doesburg describió así la escena a un colega holandés: «Al final, por supuesto, tuvimos que dejar la sala en medio de enérgicas protestas, pues todo acabó siendo un gran jaleo. ¡Todo basado en intereses comerciales!» Pero al menos sabían dónde pisaban: «Ahora sabemos con quién tendremos que vérnoslas en futuros congresos. Los futuristas, los dadaístas y algunos más abandonaron el edificio con nosotros.»

Los dadaístas y sus aliados se marcharon, y el congreso se acabó sin tener la más mínima utilidad. Un crítico de arte comentó en tono mordaz: «Después de que se marcharan, el congreso prosiguió en una dirección positiva, pues ya no quedaba nada que discutir. Fue todo tan aburrido que parecía como si el lugar estuviera repleto de funcionarios del gobierno. La organización alemana aguantó.»

Aunque el congreso no consiguió gran parte de lo que se había propuesto, al menos inspiró un saludable –y productivo– contragolpe de los constructivistas, que se aliaron con los antiguos dadaístas que decidieron sumarse a sus filas. En apenas unas semanas, se publicó un número especial de *De Stijl* dedicado al congreso, y en el que podían leerse los programas de los grupos contrarios a la Unión, organizados colectivamente como Facción Internacional de Constructivistas (IFdK, en alemán). Los organizadores del congreso se habían negado rotundamente a hablar sobre las condiciones previas necesarias para que el arte fuese «progresista», y eso a

pesar del lugar destacado que el adjetivo ocupaba en la denominación del grupo. En cambio, la IFdK estaba más que dispuesta a identificar al artista progresista como un luchador contra «la arbitrariedad lírica» y «la tiranía de la subjetividad en el arte», y denunciaron la exposición de Düsseldorf por considerarla poco más que un «depósito atestado de objetos que no tenían nada que ver entre sí, todos en venta». Con todo, y aun siendo doloroso, la facción reconoció su propio estado de precariedad: «Hoy nos encontramos entre una sociedad que no nos necesita y otra que todavía no existe.»

En la sala del congreso, Van Doesburg había leído «Exigencias creativas de De Stijl». Cuando ese texto se publicó en la revista, el autor señaló que dos de sus puntos habían recibido sendas ovaciones, a saber: el que pedía que se suprimieran las exposiciones para ceder el paso a las manifestaciones del trabajo en equipo, y el que animaba a anular toda distinción entre vida y arte. Los documentos compilados para el número de *De Stijl* sobre el congreso transmiten una vívida imagen del abismo que separaba a los artistas de la IFdK de los llamados progresistas. De Stijl, en cuanto grupo, y en una virulenta negación de la conocida mistificación del genio artístico, exigía poner punto final a la «arbitrariedad subjetiva de los medios de expresión». En su declaración, Richter (firmando también en nombre de Eggeling y Janco) reiteró que la transformación social la conseguiría «únicamente una sociedad que renuncie a perpetuar las experiencias privadas del alma». También Lissitzky desaprobó a los que «velan por el arte como curas en un claustro» (un blanco reconocible: Johannes Itten, de la Bauhaus). También insistió en varios puntos tratados antes en *Objet,* añadiendo, para que no cupiese duda alguna, que el arte moderno corría realmente peligro por culpa de «aquellos que se llaman a sí mismos progresistas».

Con una hostilidad tan abierta contra la Unión Internacional de Artistas Progresistas, el aura de un constructivismo benigno dedicado a la planificación racional adquirió un carácter distinto, más marcial; y vista la procedencia de algunos asistentes –Hausmann,

Höch, Richter, Janco–, el espectro de dadá se manifestó como un aliado valioso para ese enfrentamiento.

Van Doesburg, tras darse cuenta de que oscilaba entre el constructivismo y dadá, decidió publicar un pliego llamado *Mécano*, en el que combinaría ambas tendencias a partes iguales. Hojear *Mécano* es una experiencia literalmente vertiginosa; da la impresión de que un ímpetu robótico hubiese tomado por asalto el mundo del arte y comenzara a emitir capturas de pantalla, instantáneas de la vanguardia de la época. En 1922 se publicaron tres números, el amarillo, el azul y el rojo. Desplegados, los dos lados de la página contenían un *patchwork* de ocho segmentos, todos ellos orientados en direcciones diferentes y con tipografías e imágenes propias.

Descubrir *Mécano* se parecía a sentarse en el café con «PietDada»; por ejemplo, la breve declaración de Mondrian publicada longitudinalmente frente a una reproducción de *Cabeza mecánica* de Hausmann. En otro lugar del desplegable número azul, se veía un fotomontaje de Hausmann junto a la hoja de una sierra circular, el icono que Van Doesburg eligió para todos los números de *Mécano*. La réplica, en el número amarillo, fueron las ruedas dentadas de *Dancer,* de Man Ray (originalmente en *New York Dada)*. En el dorso del número azul –junto al manifiesto de Hausmann sobre la poesía fonética–, aparecía la icónica *Escultura en níquel* de Moholy-Nagy, con la espiral metálica que sugería el comienzo de una transmisión radiofónica (cabe recordar que fue en esa época cuando la radio empezó a formar parte de la vida cotidiana). Entre los colaboradores dadaístas de *Mécano* cabe citar a Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard, Man Ray, Jean Crotti, Raoul Hausmann, Tristan Tzara, Hans Arp, Max Ernst y Kurt Schwitters; la mayor parte de ellos publicó en varios números de la revista, en la que también colaboró Ezra Pound, atrapado entonces en la vorágine de dadá tras instalarse en París. Publicaron también Mondrian y otros artistas asociados con De Stijl, y no faltó tampoco I. K. Bonset. En ese momento, nadie sabía que era otro de los muchos álter ego de Van Doesburg.

Bonset debutó en *De Stijl* en mayo de 1920, y llegó a ser un colaborador habitual. Van Doesburg le confió a Oud que Bonset era

una «escisión» de sí mismo, y que lo necesitaba para atacar al viejo orden. El gusto de De Stijl por el orden como tal parece incompatible con la agresión; por eso le encargó a Bonset el trabajo sísmico. Sólo Oud estaba al corriente de quién era realmente Bonset, pero Van Doesburg se dedicó alegremente a dispensar un mínimo de información y a preparar incluso la entrada de Bonset en la escena internacional, si bien por correspondencia. Tras oír que se decía que Bonset era alguien que estaba «contra todo y contra todos», Tzara mordió el anzuelo y le pidió a Van Doesburg que invitara a ese incendiario holandés a colaborar en un proyecto dadaísta. «Estoy bastante seguro de que aceptará», contestó Van Doesburg, y prosiguió, medio en broma: «Bonset comparte nuestras ideas, pero es un tipo raro, nunca se deja ver.» Tzara llegó a escribir una carta a Bonset, y Van Doesburg firmó con seudónimo en el dorso del sobre: «Ya ve cómo su fama de invisible atrae cada vez más seguidores.» No obstante, en las publicaciones de Bonset no había nada invisible, y todas tenían la impronta de las invectivas y la desobediencia civil de dadá.

El número azul de *Mécano* incluyó el «Manifiesto 0,96013» de Bonset, un título numérico que era una parodia de los manifiestos de De Stijl, numerados consecutivamente, que Van Doesburg firmaba con su verdadero nombre; concluía, en grandes letras subrayadas, dramatizando su tema con la misma fuerza que Picabia había aplicado a la mancha de tinta de la Santa Virgen:

El mundo es una pequeña
Máquina de Esperma
La vida –una enfermedad venérea
Todas mis oraciones las dedico
a Santa Venérea.

Van Doesburg no cabía en sí cada vez que soltaba su veneno e ingenio disfrazado del personaje de Bonset, su marioneta. «Dadá es el corcho de la botella de vuestra estupidez», proclamó en el «Manifiestoantiarteyrazonpura», publicado en el número amarillo de

Mécano. «En el futuro me permitiré utilizaros como mi bastón dadaísta.»

Por cortesía de Van Doesburg, el director de la revista, Bonset tenía una válvula de escape en *De Stijl*, pero, cuando Tzara le pidió colaboraciones, también respondió enviándole varios textos (como el «Manifiesto metálico del champú holandés») para la antología dadaísta que preparaba el rumano, que, si bien no llegó a buen puerto y no se publicó en vida de Van Doesburg, ponen de manifiesto que conocía la *Fuente* de Duchamp: «El arte es un mingitorio», escribió Bonset en el «Manifiesto I K B». En otro texto encontramos una referencia que parece hecha de pasada: «Nosotros, dadaístas neovitalistas, constructivistas destructivos.» El constructivismo tenía que afilar su navaja; ése era el incentivo que se ocultaba detrás de la invención del personaje de Bonset, cuyas apariciones en *De Stijl*, más que caracterizarlo como el dadaísta delirante e irreverente retratado en la prensa, lo convertían en un tipo nietzscheano situado más allá del bien y del mal. Así pues, ese repudio por palabras como *humanidad, amor, arte* y *religión*, que apuntaba a conceptos clásicos e incluso trillados definiéndolos como «deformaciones sentimentales del sentimiento», coincidía realmente con la misión más ambiciosa de De Stijl, que se postulaba como el gran foro de la planificación racional.

«Lo anómalo es el requisito previo de los nuevos valores» fue otro aforismo de Bonset. En su papel de portavoz de la negación dadaísta, I. K. B., aunque categórico, no dejaba de sonar moderado. «El principio de la vida es completamente amoral. [...] La aniquilación es anterior a todo nacimiento.» Y, en una formulación yin-yang tan cara a Van Doesburg como a Bonset: «El no es el mayor estímulo del sí.» En un mundo embotado por la complacencia burguesa y su arte, «destinado a los burdeles inmorales del arte», la necesidad de una afirmación trascendente se parecía a un dolor del alma, pero no se conseguiría nada apelando únicamente al deseo. El percutor era el *no*.

A punto de llamar «Dada» a su perro, Van Doesburg contuvo el impulso de salir del armario y presentarse personalmente como dadaísta. Estaba demasiado comprometido con el programa de

limpieza de De Stijl para hacerlo. Su gusto por la confrontación y los atractivos del escenario encontraron en dadá un refugio acogedor. Su álter ego Bonset era un vehículo, y *Mécano* un foro dadaísta más que agradable. Pero ¿podía presentarse en público en nombre de dadá manteniendo la apariencia de neutralidad y preservando la integridad de De Stijl? Ése era el dilema que tendría que resolver después de las emociones del congreso de Düsseldorf.

12. SÍ NO

Tras la disolución de dadá en París, y con muchos dadaístas alemanes ahora en las filas del constructivismo, ya parecía quedar poco de *le mouvement*, salvo recuerdos de sus principales figuras y brotes intermitentes en lugares remotos donde el espíritu dadaísta penetró tardíamente. La llegada de «Anti-Dadá-Merz» a Praga, de la mano de Kurt Schwitters y Raoul Hausmann, pareció indicar que el movimiento tendría una segunda vida, con nuevas alianzas y un reposicionamiento cauteloso, como confirma, por ejemplo, la «coalición» Schwitters-Hausmann; por otro lado, la iniciativa de Theo van Doesburg imprimió otro giro a la historia del dadaísmo. El holandés, que se moría por entrar en el circuito dadá, sólo quería encontrar una manera de soltar a I. K. Bonset sin poner en peligro su papel de líder de De Stijl. Los primeros pasos fueron vacilantes, pero tuvieron consecuencias.

A raíz del convulso Congreso de Düsseldorf, el de los llamados artistas progresistas, a fines de septiembre de 1922 Van Doesburg organizó en Weimar algo parecido a una segunda parte. Para desconcierto de algunos asistentes, los representantes de dadá fueron Tristan Tzara y Hans Arp. Por si fuera poco, la organización invitó a Tzara a que pronunciara una conferencia sobre dadaísmo, y el rumano lo hizo con el ingenio incomparable que cabía esperar de un veterano como él, curtido desde 1916 en el arte de meterse al público en el bolsillo.

Tzara empezó su conferencia diciendo que ser dadaísta equivalía a ser leproso, y luego hizo esta desarmante revelación: «El primero que presentó su dimisión de dadá fui *yo.»* Seguidamente, se refirió a lo extraño que resultaba que lo hubieran invitado a esa asamblea, pero confesó que no tenía intención alguna de explicar qué era dadá. «Explíquenme ustedes por qué existen», dijo, dando la espalda al público. También se explayó sobre un punto que para él era básico, a saber, que dadá no podía separarse de la vida, pues

fomentaba la diversidad y la intensidad como valores inherentes a la vida. «Lo que ahora queremos es espontaneidad», recalcó, pero también parecía estar haciendo un llamamiento a la orientación constructivista: «Dadá lo reduce todo a la simplicidad de los orígenes.» Anteriormente, y en otros contextos, había dicho *imbecilidad* en lugar de simplicidad. Era un tema que él solía ampliar con una referencia a la indiferencia budista, prueba, en su opinión, de que «dadá no es en absoluto moderno».

Tzara dejó lo mejor para el final, y las últimas líneas de la conferencia de Weimar constituyen uno de los momentos más inspirados en los anales de dadá.

> Dadá es un estado de ánimo. Por esa razón se transforma según las razas y los acontecimientos. Dadá se aplica a todo, y, sin embargo, no es nada, es el punto donde el sí y el no y todos los opuestos se encuentran, no solemnemente, en los castillos de las filosofías humanas, sino simplemente en las esquinas, como los perros y los saltamontes. Como todo en esta vida, dadá es inútil.
>
> Dadá no tiene pretensiones; la vida tampoco debería tenerlas.
>
> Es posible que me comprendan mejor si digo que dadá es un mi- crobio virgen, que penetra con la insistencia del aire en todos los espacios que la razón no ha sabido llenar con palabras y convenciones.

Los constructivistas, defensores incondicionales de la aplicación del arte a la mejora del bienestar social, tuvieron, en el encuentro casual del perro y el saltamontes, un vívido recordatorio de las exigencias de la vida en la tierra, entendida como territorio no contaminado por la jerga y los escollos de la razón humana. Al parecer, para los subordinados de la vida, la única ayuda era *un microbe vierge*.

Tzara pronunció la conferencia en francés, lengua que algunos asistentes no comprendían; eran muchos ya los que tenían que arreglárselas como podían con el alemán, pues procedían de Rusia, Holanda o Hungría. László Moholy-Nagy era uno de los que no sabían francés, y ni él ni Lissitzky pudieron seguir la charla de Tzara. En cualquier caso, el mayor desasosiego era la mera presencia de *ese* dadaísta. Si lo hubieran sabido, podrían haber

aprobado el punto de vista que Tzara manifestó en el *Almanaque Dadá* cuando dijo: «Después de esta carnicería, nos queda la esperanza de una humanidad purificada.» Más tarde, Moholy-Nagy contó lo molesto que fue, para él y sus compañeros, tener que vérselas con los dadaístas en un encuentro supuestamente constructivista. Se quejaron al organizador, pero, como dijo MoholyNagy, Van Doesburg tenía «una personalidad muy fuerte [...]. Aplacó los ánimos y, aun a costa de la consternación de los más jóvenes» –más puristas–, «acabaron aceptando a los invitados. Por su parte, los constructivistas puros fueron retirándose poco a poco y dejaron que el congreso se convirtiera en un número dadaísta».

En una famosa foto del congreso de Weimar se ve a los dadaístas, en primer plano y en el centro, en actitud, diríase, deportiva. La fotografía es una ventana impagable a la vacilante alianza entre dadá y el constructivismo; en ese momento, fueron pocos los que la vieron venir. El grupo parece a punto de representar una parodia de coronación dadá en los escalones del Hotel Fürstenhof, donde se celebró el congreso. En el centro, Van Doesburg luce un traje muy elegante, camisa negra y corbata blanca. El holandés se enorgullecía de vestir siempre a la última moda: «La ropa moderna es, sobre todo, *ropa deportiva»*, le dijo a un amigo; exactamente lo que se requería para la «atmósfera eléctrica de la gran ciudad». En la cabeza, una corona improvisada con el último número de *De Stijl* (que cuando se mudó a Weimar empezó a publicarse en formato horizontal; de ahí que pudiera enrollar la revista y coronarse con ella). Nelly (Petronella van Moorsel), su mujer, tiende la mano a Tzara con gesto majestuoso, y el rumano, con su infaltable monóculo, se inclina como para besársela. Otro participante grita o susurra algo por un cucurucho de papel que llega hasta el oído de Tzara. En la parte inferior de la fotografía se ve a Hans Richter, tumbado de espaldas en el suelo y aprisionado por el bastón que Werner Graeff le clava en el pecho; Richter lo coge por el tobillo (Graeff era asistente de redacción en *G* □ , la revista de Richter). Casi todos los demás parecen estar pasándoselo en grande: Arp con una sonrisa de oreja a oreja, feliz

después de haber agasajado a los congresistas con poemas de *La bomba de nubes*; Lissitzky, un poco más atrás, con su inseparable pipa en la boca, contempla las payasadas con una mezcla de indulgencia y desconcierto; el escritor húngaro Alfred Kemény también sonríe. Al fondo, Moholy-Nagy no parece encontrarse muy a gusto.

Muchos de ellos ya se habían fotografiado en el Congreso de Düsseldorf en poses parecidas. En una de ellas, el grupo –Graeff, Richter, Marcel Janco, Lissitzky, Van Doesburg y Hausmann, entre otros– aparece debajo de una escalera de mano colocada horizontalmente, como un arnés, encima de la cabeza. Schwitters aparece en otras fotos del encuentro de Weimar, una cabeza más alto que Tzara y Lissitzky.

El artista de Hannover sabía salir a escena. A Richter, que hasta entonces no lo conocía, le sorprendió verlo entrar con tanto desparpajo y dando grandes zancadas en una sala literalmente abarrotada de artistas; sin decir una palabra, Schwitters sacó una tarjeta con la letra *W* y empezó a pronunciarla, entonarla, tararearla y decirla de cien maneras distintas haciendo gala de una elasticidad fonética asombrosa. Y así durante cinco minutos. «Nunca he visto una combinación así de desinhibición absoluta y sentido comercial», dijo Richter, admirado; era «pura imaginación desbocada y talento para la publicidad». Moholy-Nagy fue presa del mismo asombro. «Empezó a recitarla despacio y luego fue alzando la voz», recordó el húngaro. «La consonante pasó de ser un susurro a imitar el ulular de una sirena, hasta que al final Schwitters soltó un ladrido en un tono increíblemente alto. Ésa fue su respuesta», advirtió Moholy-Nagy, a la escuela de «poesía del “arroyo susurrante”». Con su manera entre antojadiza y hábil de no dejar escapar una sola oportunidad, Schwitters invitó a algunos de los presentes a Hannover, para una velada organizada impulsivamente en la Galería Garvens unos días más tarde. No obstante, aún faltaba otra aparición en clave dadá en la cercana ciudad de Jena, donde Van Doesburg, un poco nervioso, dio una charla, Nelly tocó el piano y Schwitters se burló del público soltando varias docenas de ratones.



Congreso Constructivista, Weimar, 1922.
Hans Richter en el suelo; Tristan Tzara coge de la mano a Nelly van Doesburg; detrás de ellos, Theo van Doesburg con un número de De Stijl *por sombrero; directamente encima del sombrero, El Lissitzky, con pipa; Hans Arp a la derecha; László Moholy-Nagy, a la derecha en penúltima fila*.
Bauhaus-Archiv, Berlín.

En 1922, cuando en París se oyeron los últimos estertores de dadá, todos lo dieron ya por muerto y enterrado. A fin de cuentas, hacía tiempo que se había disuelto en Zúrich el grupo fundador, el Club Dada de Berlín desapareció tras la clausura de la DadaMesse en 1920 y, en Nueva York, cualquier cosa que se hubiera parecido a dadá nunca se integró oficialmente en el movimiento. No obstante, todas las migraciones llevaron el microbio virgen a otra parte. Ernst y Tzara terminaron en París, junto a Duchamp, Picabia y Man Ray, y si el *mouvement dada* se derrumbó en tan imponente capital, no fue exactamente por falta de recursos.

En consecuencia, no es erróneo afirmar que dadá persistió en su subrogado más puro, el imparable Merz de Kurt Schwitters, que trabó una fructífera amistad con Raoul Hausmann y Hannah Höch;

además, sus contactos, que incluían desde Max Ernst en Colonia hasta Sophie Taeuber en Zúrich, fortalecieron su idea de estar llevando a cabo una misión. Es posible que Schwitters no estuviese nunca *en* dadá, pero no se puede negar que fue *de* dadá, y cuando la chispa se apagó en otros lugares, el dadaísmo parecía más seguro en sus cuidadosas manos. Cuando llegaron MoholyNagy y Lissitzky, que se beneficiaron de su amistad y disfrutaron de su extraordinaria creatividad, Merz parecía una máscara de Mardi Gras sobre el semblante de dadá.

Van Doesburg anhelaba arrojarles el dadaísmo a la cara a sus compatriotas holandeses, como si fuese un trapo nauseabundo, cosa que, después del Congreso de Weimar, por primera vez pareció una posibilidad real y práctica. Las presentaciones de DadáMerz en Weimar, Jena y Hannover fueron tan estimulantes para Van Doesburg, que se dispuso de inmediato a organizar una gira dadaísta por Holanda. Por desgracia, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Arp y Hausmann declinaron la invitación, pero Schwitters se apuntó. En Jena, después de Weimar, el trío Theo-Nelly-Kurt ya había ensayado algo parecido a un repertorio. Vilmar Huszár, el aliado de Van Doesburg en De Stijl, le recordó al director los desafíos que les esperaban: «Hay que preparar a los dadaístas para un público frío y comedido; sólo así podrán maltratarlo de verdad y hacerle perder la compostura.»

El público... Si ni siquiera se había comprendido bien a dadá en las ciudades donde más había prendido, como París y Berlín, no sólo por la táctica de difundir información falsa que empleaban los dadaístas, sino por la cobertura de prensa, extensa y mal informada a la vez. Empezando por las hábiles intervenciones de Tzara y Arp en periódicos suizos, dadá había sacado partido de la quiebra del periodismo, considerado, hacia finales de la Primera Guerra Mundial, una empresa inmoral de orientación claramente bélica, sinónimo de franjas de ignorancia en toda Europa, a las que de vez en cuando llegaba una racha de información, aunque errónea. Por lo general, dadá seguía siendo un rumor que circulaba al otro lado del horizonte.

A Holanda no habían llegado noticias de su existencia, e incluso los que aspiraban a formar parte de la vanguardia tenían sólo una vaga idea de lo que era dadá. En diciembre de 1919, el poeta belga Clément Pansaers escribió a Tzara para presentarse como adepto al movimiento, que para él entraba dentro de *le mouvement Apollinaire*. Tenía la impresión de que Jean Cocteau y Pierre Albert-Birot eran dadaístas, aun siendo dos nombres que en presencia de Breton no se podían ni mencionar sin un sonoro rechazo del futuro «pope del surrealismo». En una fecha tan tardía como noviembre de 1921, Pansaers publicó un artículo en que afirmaba que dadá era «compatible con lo que suele considerarse simbolismo y cubismo», una caracterización tan equivocada como decir que dadá era una liga ciudadana para la protección de la moral pública.

No obstante, Pansaers no iba encaminado en lo tocante al aspecto de dadá como elección personal. «Me hice dadaísta hacia 1916, cuando aún no se había inventado el término dadá, igual que John Rodker se hizo dadaísta en Inglaterra durante la guerra y Ezra Pound en los Estados Unidos. Y del mismo modo también en que otros se hicieron dadaístas sin saberlo y sin la menor influencia externa.» Haciendo gala de no poca sagacidad, señaló que el impulso dadaísta podía encontrarse ya en Alfred Jarry, el fundador de la patafísica, la «ciencia de las soluciones imaginarias». Es evidente que a esas alturas Pansaers ya había leído más de un folleto dadaísta, por los que probablemente se enteró del carácter general de una «teoría de la *destrucción»* que se abría precariamente en abanico a partir de la idea de «destrucción mediante la *construcción»*. En ese momento, sus colegas belgas veían en él a un dadaísta, aunque dadá pudiera tomarse equivocadamente por «la cumbre más alta del sentimiento poético moderno». Pansaers publicaba poemas como «Foxtrot», impresos en una tipografía literalmente mareante que pretendía imitar visualmente los bailes de moda, de cuño jazzístico, que, en efecto, algo tenían que ver con dadá.

En realidad, Pansaers contactó por primera vez con dadá en 1918; fue en Berlín, y por mediación del escritor alemán Carl Einstein. (El poeta belga había sido preceptor de sus hijos el año

anterior.) Einstein fue uno de los primeros defensores de las virtudes del arte africano, y pudo haber llamado la atención de Pansaers sobre el entusiasmo de Grosz y otros por el jazz y las aspiraciones del «negro blanco» del Club Dada. Pansaers no perdió el tiempo, y en 1919 publicó un libro titulado *Le Pan Pan au cul du nu nègre* («El zas zas en el culo del desnudo negro»). En un viaje a París en agosto, finalmente tuvo la oportunidad de conocer en persona a los dadaístas, que en ese momento aún experimentaban los primeros momentos de euforia provocados por sus manifestaciones públicas. Cuando los parisinos le confirmaron que estaban dispuestos a participar, Pansaers reservó en Bruselas una sala para el debut belga de dadá; por alguna razón, ni se inmutó cuando todos se echaron atrás en el último momento y tuvo que cancelar la reserva.

El desencanto de Pansaers con las travesuras de los parisinos tocó techo en abril de 1921, cuando estaba en París, por culpa del infame *«affaire du porte-monnaie»*. Tras encontrar la cartera de un camarero en el Café Certa (el local inmortalizado en *El campesino de París,* de Aragon), los dadaístas se pusieron a discutir qué hacer con ella. Algunos sostuvieron que dadá, por estar más allá del bien y del mal en sentido nietzscheano, los obligaba a actuar en contra de la moral convencional y quedarse con lo que habían encontrado; otros sugirieron que el dinero se empleara para financiar publicaciones del movimiento. (Mientras discutían, Éluard, sin decir nada, devolvió la cartera al camarero.) Cuando Pansaers le contó lo ocurrido a Picabia, los dos abandonaron dadá. Picabia publicó la versión de Pansaers en *Le Pilhaou-Thibaou*, con el título «Une bombe déconfiture aux Îles sous le Vent», la *bomba desactivada*, con un apartado titulado «Acusación y condena», seguido de «Ragtime Funeral». El vil episodio es un ejemplo típico de la oscura visión de la moral de esos descarados jóvenes franceses, que hacían todo lo posible por escapar de su educación burguesa y aferrarse a dadá como la única llave maestra disponible.

Pansaers no era el único agente de dadá en los Países Bajos. En febrero de 1920, un grupo relacionado con la revista *Revue du Feu* organizó una velada en la que algunos poemas del volumen *Anna Blume*, de Schwitters, formaron parte de un programa anunciado

como «poesía ultra-estilística-dadaísta-cubista» (un periodista se equivocó al escribir el nombre del alemán, que terminó llamándose *Schnitters)*. En Amberes apareció en 1921 un poema con la extensión de un libro, titulado *Bezette Stad* («Ciudad ocupada»), que un crítico describió como «una mezcla de dadaísmo francés y futurismo». Su autor, Paul van Ostaijen, ya estaba casi acostumbrado a que la prensa «vuelva a interpretar esto como dadaísmo», respondiendo a un reflejo rudimentario consistente en «abrir el armario y encontrar una etiqueta». No obstante, *Bezette Stad* tenía cierto pedigrí dadá, en la medida en que se había escrito en Berlín a raíz de la Feria Internacional Dadá del verano de 1920.

Van Ostaijen estaba familiarizado con el dadaísmo berlinés, y Grosz y Mehring no le gustaban nada (a ellos el belga tampoco les caía bien). *Bezette Stad* es uno de los principales hitos tipográficos –«tipografía "fisioplástica"», la llamaba el autor– de la edición moderna. Su sombría descripción de la Amberes ocupada incluye un amplio panorama de entretenimientos populares, el jazz en particular, que solían asociarse con dadá, y Van Ostaijen sentía que estaba presenciando una «revolución dadá-jazz» que, tras la guerra, barría la Europa en quiebra. También escribió un guión cinematográfico: *De bankroet jazz*, «El jazz de la bancarrota», título que aludía claramente al papel que había desempeñado *Die Pleite* («La quiebra»), la revista en la que se publicaron tantos de los retratos en los que George Grosz plasma la miseria moral del Berlín de la posguerra.

«El jazz de la bancarrota» retrata el entorno de un Club Dada apenas disfrazado. «El Cabaret Dadá es el futuro», proclamaba un titular. «El dadaísmo, un valor real como un pozo de petróleo. Se ha fundado un consorcio para la explotación del dadaísmo», prosigue Van Ostaijen, echando mano de las tácticas de la Agencia de Publicidad Dadá que Hausmann había presentado en su revista *Der Dada*. Las invitaciones para la solemne apertura se publicaron en un novedoso tarjetón impreso con tipos variables que se podría haber visto en *Der Dada* o en varias otras publicaciones dadaístas:

OPEning van het KABARET DADA
JAZZ NEwyoRk in Berlin 5 o' clock
allen daar heen

En la apertura, varios disparos de pistola acompañan a la banda de jazz. A continuación, convulsiones de la comezón casi animal que provocaba el nuevo ritmo, para atraer a los estudiantes que habían asistido a una conferencia sobre la música de Wagner cuando salen a la calle. Se trata de «un esfuerzo europeo para volverse negros». Mientras tanto, la economía se hunde por culpa de una inflación disparada que llevó a la República de Weimar al borde del desastre. Todo se soluciona cuando nombran a Charlie Chaplin ministro de Comercio; se termina el último cigarro de la devaluada moneda nacional y el populacho revive en un momento de paroxismo: «Dadá salva a Europa», cacarea otro titular. «El jazz de la bancarrota» no se publicó en vida de Van Ostaijen –que murió prematuramente de tuberculosis en 1928, con treinta y dos años y la salud deteriorada en parte por su adicción a la cocaína, droga que empezó a consumir en Berlín–, pero no puede decirse que la asociación de dadá con el jazz sólo le perteneciera a él.

Y tampoco la referencia a Chaplin, pues cualquier lector del *Almanach* de Huelsenbeck podría haber leído «Una voz holandesa», una carta abierta en la que el autor, Paul Citroen, escribió que su país era el menos receptivo del mundo a dadá, y que los pocos dadaístas locales tenían que consolarse comiendo queso y viendo las películas de Chaplin.

Pero no todos los dadaístas holandeses pasaban tanta necesidad. Erwin Blumenfeld, chaplinista también como Citroen, era en realidad berlinés, pero había huido a Ámsterdam tras desertar del ejército alemán en 1918; en 1921 se casó con una prima de Citroen. Tanto éste como Blumenfeld habían conocido a muchos de los futuros dadaístas en el Berlín de anteguerra. A Blumenfeld le encantó la

manera en que conoció a Grosz en unos urinarios de la Potsdamer Platz en 1915. Mientras orinaba, vio entrar a un «joven dandy» que enseguida «se puso el monóculo y con un solo y enérgico “trazo” dibujó mi silueta en la pared, y con una maestría tal que no pude contener un grito de admiración». Esa prolongación anatómica del virtuosismo de Grosz como dibujante bastó para seducir a Blumenfeld. «Nos hicimos amigos», y la amistad continuó en los Estados Unidos, donde Blumenfeld llegó a ser uno de los principales fotógrafos de moda de la época; son legión sus portadas para *Vogue* y otras revistas igualmente glamourosas. No obstante, en su juventud había dominado muy pronto el fotomontaje, y le había enviado a Tzara uno con la cara junto a un desnudo femenino envuelto en tules y declarándose: «Bloomfield Presidente Dadá-Chaplinista».

A pesar de ese cortejo al *impresario* de París, ni Tzara ni ningún miembro del grupo original de Zúrich serían los embajadores del movimiento en los Países Bajos. Antes bien, ese papel correspondió a Kurt Schwitters, el artista de Hannover, que desde el principio se había empeñado en crear su propia marca dadá.

A finales de 1922, mientras reflexionaba sobre si aceptar o no la invitación de Van Doesburg a emprender la gira por Holanda, Schwitters se preguntó también qué podía hacer allí, pues él no hablaba neerlandés. Daba por sentado que le pedirían que leyera su poema «An Anna Blume», y le aseguró a Van Doesburg que podía recitarlo de un tirón en alemán, inglés y francés. No era exactamente una proeza, pero con su cara de póquer y una interpretación trilingüe podía, sin duda alguna, estremecer a la concurrencia.

Tal vez para cubrirse la espalda, los recitados multilingües de ese poema a veces contaban con el acompañamiento de un muñeco mecánico que manejaba Huszár. En una representación que tuvo lugar en Hannover, fue Hausmann quien hizo de marioneta; además, como era buen bailarín, deleitó al público adoptando varias poses histriónicas mientras se encendían y apagaban las luces y Schwitters entonaba sus secuencias numéricas.

Finalmente llevaron a cabo tres actuaciones en La Haya, y todas las demás, salvo una, cerca de esa capital. En la primera, que tuvo lugar el 10 de enero de 1923, Van Doesburg, con sus conocidas camisa negra y corbata blanca, pronunció una conferencia sobre dadá. En un momento fijado de antemano, hizo una pausa para tomar agua. Era el pie para Schwitters, que, sentado entre el público como uno más, se puso a ladrar como un perro. El efecto fue electrizante, e incluso provocó el desmayo de dos o tres de los asistentes. La prensa, que se ocupó de mencionar «los aplausos frenéticos y los sonoros bravos», supuso que «dadá» dignificaba *ladrar*. Como estrategas que eran, Schwitters y Van Doesburg decidieron no repetir el numerito, y en la función siguiente desconcertaron al público; los holandeses fueron con la esperanza de oír otro estallido canino, pero lo que vieron fue a Schwitters sonándose la nariz.

En su mayor parte, el programa tenía casi siempre los mismos ingredientes. La función empezaba con Van Doesburg en el escenario iluminado únicamente por una pequeña lámpara de mesa: los calcetines blancos y la corbata del mismo color contrastaban con el resto de su atuendo, negro de la cabeza a los pies. La conferencia se basaba principalmente en una especie de panfleto de Van Doesburg titulado «¿Qué es dadá?» y que se vendía en el vestíbulo junto con las distintas colecciones *Anna Blume*. Los periodistas solían comentar el lado comercial de la gira, pues el precio de la entrada les parecía una indecencia, sobre todo a la vista de lo que Schwitters ofrecía. «Imagínense un poema sin oraciones ni palabras, sino hecho sólo de letras o, más descabellado aún, ¡números!», exclamó uno que pensaba claramente que semejante basura no valía lo que le cobraban por entrar. Otro confesó sentir cierta reservada admiración por «el cinismo total» con que Schwitters interpretaba sus obras. No obstante, Schwitters carecía de toda malicia y no pretendía engañar a nadie. Un miembro del público, indignado, le espetó: «¿Y eso tiene algún sentido? ¿Es arte?» y Schwitters, impecable, repuso: «No significa nada, pero es arte.»

El folleto de Van Doesburg, como sus conferencias, explicaba con

paciencia «la expresión anacional de la experiencia de la vida colectiva de la humanidad en los últimos diez años». Puesto que se trataba de una experiencia plagada de contradicciones, «por cada "sí", dadá ve simultáneamente un "no". Dadá es sí-no: un pájaro de cuatro patas, una escalera sin peldaños, un cuadrado sin ángulos. Dadá abarca lo positivo y lo negativo. Opinar que dadá sólo es destructivo equivale a no entender nada de la vida, de la que dadá es expresión». Schwitters agasajó al público con toda la gama de su repertorio interpretable, desde los poemas con cifras y letras hasta las primeras versiones de la *Ursonate* que había estrenado en el viaje a Praga con Hausmann. Contra ese telón de fondo, su recital de poemas del romántico alemán Heinrich Heine, acompañado al piano por Nelly y piezas de Chopin, tendía a irritar al público. Es posible que algunos pensaran que estaban maltratando a los clásicos; otros, en cambio, pedían más cosas raras; pero daba igual, unos y otros reaccionaban aullando.

Nelly van Doesburg contribuyó con varios interludios musicales, piezas de compositores contemporáneos con un toque jazzístico, como Ígor Stravinski, Arthur Honegger y Francis Poulenc. También adaptó un interludio de la partitura de Erik Satie para el ballet *Parade* y lo presentó con el título «Ragtime Dada». Las piezas más claramente dadaístas fueron las del italiano Vittorio Rieti: «Marcha nupcial para un cocodrilo», «Marcha militar para hormigas» y «Marcha fúnebre por un pajarito». A manera de colofón, el muñeco mecánico y bailarín de Huszár confirió una dimensión cercana al teatro de sombras a una velada principalmente literaria y musical.

En una ocasión, el público se desmadró y montó espontáneamente un acto de dadaísmo desenfrenado, en estado puro, aunque saltaba a la vista que en parte estaba preparado. Hacia el final de su vida, Schwitters contó el episodio (en un inglés tirando a flojo, todo hay que decirlo):

> En Utrecht subieron a escena, me regalaron un ramo de flores secas y huesos ensangrentados y se pusieron a leer en lugar nuestro. Pero Doesburg los empujó al sótano donde suelen colocarse los músicos, y todo el público hizo dadaísmo, parecía como si el espíritu de dadá se hubiera

> contagiado a cientos de personas que de pronto se dieron cuenta de que eran seres humanos. Nelly encendió un cigarrillo y dijo al público, gritando, que, como ellos se habían vuelto dadaístas puros, ahora el público seríamos nosotros. Nos sentamos a mirar nuestras flores y esos bonitos huesos.

Cuando dice «escena», Schwitters se refiere al escenario propiamente dicho; tres hombres lo tomaron por asalto para entregarle un enorme «ramo» de tres metros de alto, hecho con flores podridas y huesos enganchados a un palo. Uno de ellos empezó a leer pasajes de la Biblia hasta que intervino Van Doesburg (que estaba entre bastidores) y mandó de vuelta a los intrusos al foso de la orquesta (el «sótano» en la terminología de Schwitters).

Aunque esa noche no había tanto público como en la función de 1918 en la sala Kaufleuten de Zúrich, ésa fue la traca final del baile dadaísta de San Vito ejecutado esta vez por gente que había pagado para entrar.

Como sugiere ese episodio, Van Doesburg no toleraba semejantes intromisiones del público. Cuando la gente se ponía borde, él interrumpía la función hasta que se restablecía el orden; el castigo era un tiempo muerto y, por si fuese poco, bajaba el telón. En más de una ocasión eligió a tal o cual miembro del público para echarle la bronca, o incluso para aplicarle un castigo físico. Tales reacciones eran propias de su temperamento, aunque es difícil que no supiera que las actividades dadaístas solían poner frenético al personal, y lo más probable es que interpretara el personaje del serio para contrarrestar al «memo» de Schwitters.

Los intérpretes siempre dejaban bien claro que ellos no eran dadaístas. En el primer número de *Merz*, que se publicó para que coincidiera con la gira, Schwitters comentó que ciertos no dadaístas estaban dedicándose a divulgar el evangelio de dadá en Holanda; en alemán con algunas expresiones neerlandesas (que aquí, traducidas, destacamos en cursiva), dijo: «Con su permiso, voy a presentarnos. *Ojo, somos* Kurt Schwitters, no dadá, sino MERZ; Theo van Doesburg, no dadá, sino Stijl; Petro van Doesburg, no se

lo creerán, pero se llama a sí misma dadá; y Huszár no es dadá, es Stijl.» En relación con la pregunta sobre por qué la gira no incluía dadaístas de verdad, escribió (también entremezclando alemán y holandés): *«Miren, ésa es la sutileza de nuestra cultura*, a saber, que un dadaísta, precisamente por ser dadaísta, no puede despertar el dadaísmo durmiente del público ni elucidarlo artísticamente.» Vivimos en la Era de Dadá *(Dadazeitalter)*, la nueva era dadá *(Dadaneuzeit)*, una época histórica como la Edad Media o el Renacimiento. No eran los dadaístas los que hacían dadá; eran los tiempos que corrían los que escupían un refrescante dadaísmo como lava de un volcán; y proseguía diciendo que los Van Doesburg y Huszár estaban idealmente situados para presentar a dadá porque, en su búsqueda del estilo *(stijl)*, se limitaban a poner un espejo delante del público para que reflejara su contrario, un destilado puro sacado de la propia época. Y *eso* era dadá. Los periodistas repitieron casi textualmente lo que Schwitters había escrito en *Merz*.

Un año después, Schwitters revisó y desarrolló esos puntos de vista para la publicación polaca de vanguardia *Blok*, y volvió a insistir en que no era dadaísta: «porque el dadaísmo, siendo sólo un medio, una herramienta, no puede constituir el ser de una persona como lo hace, por ejemplo, una visión del mundo». Seguidamente, y empleando tildes, señaló una distinción entre *dáda* y *dadá*, que eran imágenes especulares recíprocas. La primera variante la asignó a una «tradición mecánica arraigada»; en cambio, *dadá* era el gran nivelador, y se lo llegaba a conocer mejor asistiendo a representaciones como las de Holanda, «donde todo el mundo reconoce su propia estupidez». Era una herramienta, un arma, que «siempre reaparecerá y lo hará cada vez que se acumule demasiada estupidez».

En la misma entrevista, Schwitters se refirió al éxito de la gira holandesa como «prueba de que aún hacía falta mucho trabajo colonizador», y ofreció una semblanza histórica de dadá y su desarrollo permanente. Schwitters sugería que el «viejo» dadá se remontaba a 1918, cuando la «diarrea crónica del expresionismo» hacía furor y era imprescindible que tuviera una oposición. El

«nuevo» dadá de 1924 era el constructivismo. No empleó ese término, pero su lista de ejemplos habla por sí sola: Lissitzky, Moholy-Nagy, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Richter y él mismo. Si se podía decir que Merz era dadá con otro nombre, del constructivismo podía decirse otro tanto. Curiosamente –¿o por descuido?–, Van Doesburg no figura en la lista de Schwitters.

La prensa no se perdió detalle de la gira holandesa. Van Doesburg contó ochenta y ocho artículos y montones de invitaciones para que Schwitters y él publicaran sus ideas sobre dadá en textos propios o en entrevistas; pero el punto en que más insistieron fue éste: «Dadá es la esencia de nuestro tiempo.» Esa estrategia tenía su lógica, sobre todo después del numerito del ladrido de la primera noche. Querían una multitud expectante, ávida de cosas novedosas, pero también se veían a sí mismos cumpliendo una misión. «Dadá es la solemnidad moral de nuestro tiempo y allana el camino hacia el futuro», era la consigna de los incansables Van Doesburg y Schwitters.

En cualquier caso, resulta extraño pensar que en el centro mismo de dadá había «solemnidad moral», ¿verdad? Pero ¿no fue siempre así? Hugo Ball era un hombre acosado por la fuerza del destino, y en Berlín, la atmósfera hedionda de la supremacía militar seguida de la miseria de la República de Weimar eran más que suficientes para indignar a cualquiera capaz de ver más allá de lo que sólo era ruido y estuviera dispuesto a hacerlo. La fe de Van Doesburg en De Stijl como condición absoluta del juicio moral nunca flaqueó, y ese compromiso se verifica también en otros movimientos de vanguardia. Sí, tenía algo de payasada, pero... ¿y las obras de Shakespeare, en las que son precisamente los bufones los que dicen la verdad a la cara de unos reyes sin escrúpulos? Cuando, en una entrevista, Van Doesburg dijo: «No se puede construir un edificio nuevo antes de demoler el viejo», estaba abundando en una verdad sin duda revulsiva, a saber, que las instituciones podridas sólo pueden mantener la fachada durante un tiempo muy breve.

Después de la gira «Anti-Dadá-Merz» con Hausmann y el *tour* de los Países Bajos, Schwitters siguió poniendo a punto su talento para

la interpretación. Pedía cuatrocientos marcos por función, tenía una agenda agotadora, viajó por toda Alemania y Holanda, y se adentró también en Checoslovaquia, Suiza y Francia, por no hablar de las representaciones mensuales en Hannover, tras las cuales se relajaba en su casa dándole a la manivela del gramófono y bailando tangos y rumbas con cualquier chica bonita que tuviera a su alcance, mientras iba soltando un gruñido grave y masculino, como recordó después con cariño su gran amiga Kate Steinitz. En una función que tuvo lugar en el célebre café Les Deux Magots de París, causó sensación rompiendo un plato y, tras una frenética ovación, exclamó, contrito: «¡Es un *obbligato*! ¡Está en el guión!» El público pidió un bis, y ¡hala!, a romper otro. Y siguieron seis más; Tzara, aunque encantado, tuvo que pagar literalmente los platos rotos.

Nada encarnó mejor el espíritu artístico de Schwitters que su casa de Hannover. Sí... Olor a bebé, a comida y a pegamento para collages, pero así los visitantes selectos podían atisbar el santuario interior (o superior) de Merz. Los más afortunados disfrutaban incluso de una visita personalizada, o acababan teniendo un «altar» dedicado a ellos. Era todo muy personal, pero con un toque esotérico. Llegó a conocerse por el nombre de Merzbau, el «edificio Merz», y algo que podría calificarse de «instalación» privada fue ocupando poco a poco todo un piso de la casa de Schwitters.

En general, los estudios de los artistas tienen su legado de glamour e intriga, son el lugar donde se produce la magia. Cuando la fotografía permitió acceder a esos lugares, artistas como Brancusi y Picasso se ocuparon de ordenar el espacio para realzar aún más el misterio, pero el caso de Schwitters es diferente. Vivía y trabajaba en casa, en un reino domesticado donde la vanguardia se mezclaba inextricablemente con cubrecamas, utensilios de cocina y mascotas, como los conejillos de Indias que criaba.

El primer número de *Merz* ya incluía una aproximación al Merzbau: «Los experimentos se llevan a cabo en secreto con ratones blancos vivos, en pinturas Merz hechas para tal fin.» Schwitters podría haber seguido pegando desechos urbanos en sus montajes Merz, pero ¿por qué limitarse al marco rectilíneo? ¿Por

qué no construir un espacio semejante a una madriguera, una inmersión sensorial, un roedor que escarba la tierra?

El Merzbau comenzaba, de manera bastante inocente, con unas columnas, montajes escultóricos como las pinturas Merz. Una de ellas era un altar a su primer hijo, con una mascarilla mortuoria en la cabeza de la criatura. Esos altares eran construcciones verticales de varios pies de alto. Al parecer, en sus primeras fases desempeñaban una función conmemorativa. En 1919 y 1920, Richard Huelsenbeck y Max Ernst visitaron el estudio de Schwitters y observaron que esos conglomerados servían principalmente de depósitos para la basura que el artista necesitaba para sus pinturas Merz, y en ese revoltijo había, según Huelsenbeck, cosas «respetables y otras menos respetables».

Después de la gira holandesa de dadá, Schwitters empezó a trabajar en serio en el *espacio* de su estudio casero, construyendo cerramientos y expandiendo el material colocado alrededor de esos cubículos hasta que al final incluyó también accesos directos y zonas de paso. Así, poco a poco, llegó a haber hasta cuarenta grutas, como las llamaba él. «Estoy construyendo una estructura sin límites», dijo a Alfred Barr, el primer director del Museum of Modern Art; «cada parte es a la vez marco de las partes adyacentes.»

En 1930, el Merzbau ya era un «edificio» tan complejo que Schwitters tuvo que contratar a un carpintero, un electricista y un pintor. También hizo trabajar a algunos amigos. Por ejemplo, pidió ayuda a Moholy-Nagy para construir un «Palacio Blanco» para que sus conejillos tuvieran un espacio propio dentro de esa estructura en expansión constante. También participó su hijo Ernst, que más tarde contó cómo el proyecto fue evolucionando a partir de la forma plana original y rudimentaria de las pinturas Merz. Su padre «empezó atando cordeles para poner de relieve esa interacción. Al final fueron alambres, que después reemplazó con estructuras de madera que a su vez estaban ensambladas con yeso. La estructura fue creciendo y creciendo hasta que ocupó varias habitaciones de varios pisos de nuestra casa. Parecía una enorme gruta abstracta». La palabra clave ahí es *abstracta*, en el sentido de que las pocas fotografías que aún se conservan permiten ver planos que se cruzaban entre sí,

y sin ninguna clase de ornamentación, que se elevan del suelo al techo. Pero por dentro no era así; en el interior había grutas, cuevas y habitaciones, aunque no está claro cómo se diferenciaban. Por ejemplo, tenía una Habitación Biedermeier (una alusión al estilo ornamental homónimo, caracterizado, entre otras cosas, por la sobriedad de la pequeña burguesía centroeuropea) y una Habitación Stijl, pero el Tesoro de los Nibelungos suena más a cueva, y el Rincón de Lutero no suena a nada de lo anterior. Lo único seguro es que, en cierto modo, los temas se iban generando, cada cual con sus soportes estructurales y zonas destinadas a tal o cual uso.

Cuando el Merzbau se volvió casi inmanejable, iba camino de convertirse en la externalización desinhibida de la conciencia de Schwitters, e incluso en una manifestación no disimulada de su *inconsciente*. Las grutas estaban dedicadas a temas o individuos. Schwitters tendía a birlar a sus amigos cosillas que luego, como si fueran fetiches, depositaba en las grutas que les dedicaba. Steinitz y Höch gozaron del raro privilegio de colaborar en el diseño de sus respectivas grutas, y Höch tuvo incluso dos para ella sola. Richter dejó unos mechones de su pelo; Taeuber cedió un sujetador.

Schwitters robó todo un juego de lápices del tablero de dibujo del estudio de arquitectura de Mies van der Rohe. Es posible que algunos fuesen a parar a la cueva de Goethe, donde los lápices están literalmente triturados, quizá para evocar la fertilidad del gran poeta alemán. Había también detalles personales, como la *Monna Hausmann*, en la que Schwitters sobreimpuso la cara de Raoul Hausmann a la famosa Gioconda, aunque también puede considerarse un homenaje a la ingeniosa Mona Lisa con bigotes de Duchamp *(L.H.O.O.Q.*, que databa de 1918).

Dado que la columna original llevaba por título *La catedral del sufrimiento erótico*, Schwitters reservó desde el principio un espacio para temas deprimentes o escabrosos, como la gruta del amor que conmemora una serie de crímenes sexuales que tuvieron lugar en Hannover en 1924. El lado oscuro del Merzbau, junto con el aura fetichista de las grutas, no agradaba necesariamente a la fantasía de los visitantes; había allí objetos como un orinal «expuesto solemnemente para que los rayos de sol, al caer sobre él,

convirtieran el líquido en oro», como recordó Steinitz. Alexander Dorner, que a partir de 1925 dirigió el Landesmuseum de Hannover, se quedó pasmado, y opinó que todo el proyecto se parecía «a un unto fecal; una regresión asquerosa y asqueante a la irresponsabilidad social del crío que juega con la basura y la mugre». Richter, en un tono menos sentencioso, describió el Merzbau como algo parecido «a la vegetación de la jungla, que amenaza con no dejar de crecer nunca».



Merzbau, detalle del interior de la casa de Kurt Schwitters en Hannover.
Instalación: aprox. 393 × 580 × 460 cm. WV-Nr. 1199 (Ilustración 19).
Inv. KSA 2008, 12.
Foto: Wilhelm Redemann. bpk, Berlín / Sprengel Museum, Hannover, Alemania / Wilhelm Redemann / Art Resource, Nueva York.

Fueron las paredes y los techos de la casa los que pusieron límite a ese crecimiento, aunque una vez Schwitters, para incorporar un balcón, abrió un boquete en una pared exterior e incluso llegó a meterse bajo los cimientos. Pero el espacio no era infinito, y al final la expansión del Merzbau impuso una contracción. De ese rasgo del proyecto, Schwitters dijo que era un reflejo de los tiempos: «Vivimos en la edad de las abreviaciones.» Werner Schmalenbach, su biógrafo, lo expresó muy bien: «Su verdadera aspiración era el infinito, pero un infinito situado, por así decir, dentro del espacio.»

A diferencia del malestar que experimentó Dorner, aspiraciones como las de Schwitters podían producir una sensación sobrecogedora, como la que tuvo Hans Arp: «Sin nada que se le pareciera en el mundo antiguo ni en el moderno, esa estructura monumental no hacía pensar en absoluto en las cosas raras que hacen los excéntricos para pasar el tiempo. Todo lo contrario: la belleza de sus ritmos le permitía rivalizar con las obras de arte del Louvre.» ¿Obras de arte? ¿El Louvre? Arp estaba exponiendo su punto de vista, pero sin duda sabía que el mundo de la basura de Schwitters no sería bien recibido en los grandes templos del arte occidental.

Si el Merzbau tenía relación con algo, era con la arquitectura, no con el arte. De hecho, Schwitters había estudiado arquitectura en la Universidad Técnica de Hannover en 1918, justo antes de embarcarse en esa aventura llamada Merz. En abril de 1919, el mismo mes en que emitió la declaración fundacional de la Bauhaus, Walter Gropius publicó un folleto en relación con la exposición de la Galería Neumann de Berlín, el local donde se celebró la primera actividad dadaísta de la ciudad. Dirigiéndose a los artistas, exhortaba a «demoler los marcos del “arte de salón” de vuestras pinturas; entrad en los edificios, dotadlos de cuentos de hadas de color, grabad vuestras ideas en sus paredes desnudas [...] e incorporad fantasía sin tener en cuenta las dificultades técnicas».

Schwitters dirigió la invasión de su propia casa, un verdadero exceso Merz, como si estuviera en un estudio cinematográfico (pensemos en *El gabinete del doctor Caligari)* montando los decorados para una película sin actores. Si se hubiera rodado una

película, el único movimiento habría sido la entrada ocasional de un conejillo de Indias que enseguida desaparecía. Los planos encalados del edificio, que penetraban unos en otros, no dejaban ver los interiores «fecales», y poco a poco todo se pareció cada vez más a las creaciones limpias de sus amigos: los *prouns* de Lissitzky y las exploraciones con distintos medios de Moholy-Nagy, como el *Reflector*, un artefacto que podría ser, casi, de Rube Goldberg y que gira y se bambolea mientras proyecta delicadas sombras geométricas sobre una pared o una pantalla.

En marzo de 1923, Moholy-Nagy sustituyó a Johannes Itten en la Bauhaus. Van Doesburg, que se había mudado a Weimar con la esperanza de conseguir ese puesto, de pronto tomó conciencia de la futilidad de sus aspiraciones y se instaló en París. A esas alturas, y durante años, el círculo de Schwitters lo formaron Moholy, Van Doesburg y otros constructivistas. Él siguió recogiendo basura para sus creaciones Merz, pero comenzó a ejecutar composiciones planas parecidas a objetos que podrían haber salido de una fábrica. Era un trabajador más en una causa, y, como en todo lo que hacía, a esta misión se dedicó también en cuerpo y alma.

El panorama económico de Schwitters era un reflejo de la situación de muchos de sus compatriotas en la Alemania de Weimar. En 1923, durante unas vacaciones familiares en el Báltico (uno de varios veraneos con los Arp y Hannah Höch), el padre de Schwitters tuvo que vender una propiedad para pagar los billetes de vuelta. Pocas eran las posibilidades de vivir del arte, pero Schwitters contaba con el apoyo de la artista y mecenas norteamericana Katherine Dreier, que le organizó en Nueva York una exposición de sus obras a través de Société Anonyme. En una visita a Hannover, Dreier no escatimó y alquiló una sala de cine para que Ernst, el hijo de Schwitters, pudiera ver una película de Chaplin, ya que en esos días Charlot no se consideraba apto para menores en Alemania.

Las inquietudes de Schwitters desbordaban naturalmente los límites conocidos de las artes, y él hizo suya la visión constructivista de que el impulso artístico podía y debía hacerse extensivo a la vida cotidiana. Así pues, aprendió los rudimentos del diseño gráfico y en

poco tiempo empezó a tener encargos del Ayuntamiento de Hannover.

En 1927 fundó una liga de artistas abstractos *(die abstrakten hannover).* La primera reunión se celebró en su casa, y él quiso marcar la ocasión arrojando al fuego de la chimenea un conejillo de Indias que acababa de morir. Después acompañó a uno de los presentes a la planta superior, el Merzbau, donde Rudolf Jahns tuvo «una sensación extraña y arrobadora» en el silencio absoluto que reinaba en esa «gruta que daba vueltas a mi alrededor».

Unos meses más tarde, Schwitters creó un grupo internacional de tipógrafos, llamado *rings neuer werbgestalter*, del que formaron parte, entre otros, Moholy-Nagy, el holandés Piet Zwart y el suizo Jan Tschichold, autor del influyente manifiesto-tratado *Die neue Typographie* («La nueva tipografía», 1928). En 1932, Tschichold diseñó la versión completa de la *Ursonate* de Schwitters. Esos tipógrafos aspiraban a convencer a los clientes comerciales de que «un anuncio publicitario sólo es bueno si el diseño también lo es». Los productos llegan y desaparecen, pero los anuncios aún perviven en las historias del diseño gráfico.

Schwitters había lanzado su pequeña revista para la gira holandesa de dadá, y si bien *Merz* tiene asociaciones legendarias con el dadaísmo, llegó a ser el escaparate ideal para los amplios y variados intereses y afinidades de su creador. También fue un foro muy práctico, en el que podía desplegar su talento para el diseño gráfico. *Merz* 11 fue un portafolio para la empresa Pelikan. En cuanto al diseño, los primeros números comparten la sensibilidad de *Mécano*, de Van Doesburg, que fue un colaborador asiduo de *Merz*.

La revista de Schwitters no tardó en convertirse en el vehículo en que los poemas y las obras de arte Merz y dadá se fusionaban perfectamente con el constructivismo internacional. En el cuarto número, los ocho puntos de «Topografía de la tipografía», de Lissitzky (con el subtítulo «Algunas tesis del próximo libro de EL LISSITZKY»), comparten página con un montaje de madera de Arp. Tras proclamar, en el punto 7, «El nuevo libro exige nuevos escritores. El tintero y la pluma de ganso han muerto», Lissitzky

prevé, sin más comentarios, pero en mayúsculas, la llegada de LA ELECTROBIBLIOTECA.

En el mismo número, un fotograma de Moholy-Nagy, una silla De Stijl diseñada por Rietveld y una maqueta arquitectónica de Oud y Van Doesburg se mezclan con un popurrí de «banalidades» dadaístas de Tzara (de quien se dice que iba a «cultivar sus vicios»), Ribemont-Dessaignes, Hausmann, Arp y Josephson, y también con un artículo titulado «Seudónimos revelados» y que es un caos de juegos de palabras y desinformación.

A Arthur Segal, presente en ese número con un cuadro, le endilgan un seudónimo ficticio, y su nombre de pila aparece escrito *«8 Uhr»* –en alemán, «las ocho» y pronunciado *ajt-uur*, todo un colapso fonético de Arthur–. El pie de una fotografía espuria de I. K. Bonset reza: «En la lucha por la Verdad y la Belleza, el director se apresura a informar al público de que el MUY ESTIMADO SEÑOR THEO VAN DOESBURG nunca ha existido. Derivado del nombre SODGRUBBE, es un seudónimo mal revelado de I. K. Bonset (véase la ilustración).» En una palabra, las bromas dadaístas seguían vivas, y en *Merz* reaparecían vivas y coleando.

La mayor parte de los números se publicaron en 1923-1924; otros más fueron apareciendo esporádicamente hasta 1932. El número doble 8-9, del verano de 1924, fue una colaboración con Lissitzky; llevó por título *Nasci* –en latín, nacimiento, y también producción, desarrollo–, aunque al principio Schwitters quiso llamarlo *Ismen* («Ismos»). Este número, en gran formato y papel satinado, era una carpeta visual en la línea que había iniciado Moholy-Nagy, junto con el también húngaro Lajos Kassák, en *Libro de los nuevos artistas*.

En la introducción a *Nasci*, Lissitzky empezaba lamentando que la celebración de la cultura de la máquina se hubiese convertido en rutinaria en los círculos constructivistas, y estableció una comparación con el desequilibrio perpetuo de la creación: «TODA FORMA ES LA INSTANTÁNEA CONGELADA DE UN PROCESO. ASÍ, UNA OBRA ES UNA PARADA EN EL CAMINO DEL DEVENIR Y NO EL OBJETIVO FIJADO.»

Esas palabras reconocen un punto impredecible de convergencia y afinidad entre la acogida ecuménica de la basura en Merz y los

prouns de Lissitzky como coyunturas de transición entre las imágenes y la arquitectura.

Tanto Schwitters como Lissitzky se beneficiaban de la proximidad del antiarte de dadá, pues abrazaron el espíritu de la exploración perpetua, en el que la obra individual, al margen de su nivel de realización, era una entidad con dos caras, como el dios Jano, que asimilaba el pasado mientras miraba hacia la pizarra en blanco del futuro. Nada simbolizaba mejor ese espacio en blanco que el legendario lienzo negro del suprematista ruso Kazimir Malévich, el mentor de Lissitzky, que ocupó la mejor parte de una página de *Nasci* como si fuera la puerta de entrada a toda táctica creativa posterior. No obstante, lo cierto es que *Nasci* coincidió con algo que podría considerarse un punto final, al menos para Lissitzky.

Durante la preparación del número, Lissitzky enfermó y le diagnosticaron tuberculosis pulmonar. Schwitters pidió ayuda a su amiga Kate Steinitz, casada con un médico, y el artista ruso pudo ingresar en un sanatorio suizo. En el camino, se detuvo en Zúrich para ver a Arp, «un tipo realmente bueno y amable», escribió. «Ni el más mínimo olor a engaño», añadió, con una posible nota de sospecha que, desgraciadamente, fue una premonición de ciertas cosas que se avecinaban. De momento, se deleitó con las obras de Arp, y juntos pensaron en organizar una exposición de arte «poscubista». La muestra nunca se celebró, pero Lissitzky, para compensar, puso en marcha una idea que le había propuesto inicialmente a Schwitters, a saber, un libro sobre los progresos de la vanguardia. Schwitters no picó; Arp sí.

Sin embargo, en cuanto ingresó en el sanatorio, Lissitzky se sintió frustrado. Se quejó de que no recibía ningún apoyo de Arp, quien ni siquiera le daba noticias. Empezó a sospechar que su coeditor no era de fiar, al tiempo que desconfiaba también de Moholy-Nagy, imaginando que el húngaro, disfrutando ahora del prestigio de ser profesor de la Bauhaus, quería cambiar la historia para que pareciera que esa institución era el non plus ultra. Y no estaba solo; Alfred Kemény, que había sido amigo de Moholy-Nagy, acusó a su

compatriota de apropiarse del constructivismo para una «publicidad no autorizada de su propia persona».

Es evidente que a Lissitzky la enfermedad le provocaba más de una angustia, pues llegó incluso a sondear a Taeuber, que estaba en Hannover, preguntándole: «¿Cómo está Kurtschen?» –así apodaba él a Schwitters–. «¿Sigue ofendido? Dile que es el artista de Alemania que más me gusta.» A pesar de todas esas preocupaciones, el ruso no cejó. Hacia finales de año ya tenía casi listo *Los ismos del arte (Die Kunstismen: 1914-1924)*, «que va sobre ruedas ahora que lo superviso todo yo solo». Aun así, sentía el rencor que suele acompañar al desengaño. «Ahora, por culpa de Arp, Zúrich ya no es lo mismo para mí.» Pero la comunicación seguía siendo necesaria, y una parte le llegaba a través de Sophie, a la que advirtió que no permitiera que Arp se enterase de todo lo que sentía. Lissitzky no tuvo más remedio que preguntarse por la causa de esa animosidad, y reconoció: «Empieza a preocuparme esta desconfianza que me inspira la gente.» No mucho después de la publicación del libro, a principios de 1925, regresó a Rusia, donde vivió el resto de sus días, con algún que otro viaje a Occidente para montar exposiciones.

El disgusto que separó a Lissitzky de Arp no fue un asunto unilateral. Para Arp fue un desaire que su amigo ruso se negara a reconocer su papel histórico en la delicada cuestión del cuadrado. Aunque parezca extraño, esta figura geométrica básica se extendió como un reguero de pólvora en el mundo de las artes durante y después de la guerra, junto con reivindicaciones por la propiedad intelectual. Para Arp, lo habían «inventado» Taeuber y él hacia 1915 en Zúrich, la fecha que, en efecto, daba Lissitzky para una obra suya reproducida en *Los ismos del arte*, en la parte dedicada a la abstracción; incluso llegó a pensar en patentarlo. No obstante, sintiéndose, como se sentía, «padre» del cuadrado, se puso muy furioso cuando su colaborador, Lissitzky, lo reivindicó como suyo.

En 1922, Lissitzky había publicado un libro ilustrado, *Alrededor de dos cuadrados: Un cuento suprematista*, dedicado «a todos los niños», en el que un cuadrado negro y un cuadrado rojo se disputan el dominio de un hiperespacio que contiene un planeta. Podría

decirse que también era el debido homenaje de Lissitzky a la naciente revolución y al formidable *Cuadrado negro* de Malévich, su mentor, que había pintado ese célebre lienzo más o menos en la época de los cuadrados de Arp y Taeuber en Zúrich. Dicho de un modo más literal, Lissitzky puso en movimiento, en una secuencia formada por las páginas de un libro, la *Composición suprematista: cuadrado rojo y cuadrado negro*, de Malévich (1915). En la exposición *0.10* (San Petersburgo, 1915), el *Cuadrado negro* de Malévich se había expuesto en el ángulo formado por dos paredes y el techo, el lugar que en los hogares rusos suele reservarse a los iconos.

Un cuadrado negro ocupa gran parte de un folleto que Malévich repartió en la muestra *Del cubismo y el futurismo al suprematismo*, en el que declaraba con gran atrevimiento: «Me he transformado en *el cero de la forma* y me he sacado yo mismo del *ridículo cenagal del arte académico.»* Si en la Europa Occidental los dadaístas hubieran conocido esa proclama, es probable que la hubiesen convertido en una de sus consignas.

Si en Rusia la competencia era tan feroz, sólo podemos imaginar el desconcierto de Lissitzky cuando llegó a Alemania unos años después y vio que el sagrado cuadrado luchaba por la supremacía contra un arte con tendencias de lo más variadas, obra incluso de artistas que nunca habían oído hablar de Malévich. En 1923, Paul Westheim publicó «Observaciones sobre el cuadrángulo en la Bauhaus», donde señaló que la tendencia estaba inflándose hasta convertirse en una auténtica fiebre pedagógica:

> En la Bauhaus, la gente se tortura estilizando cuadrados de conformidad con la idea. Al cabo de tres días en Weimar, ya tiene uno bastantes cuadrados para toda la vida. Malévich inventó el cuadrado en una fecha tan temprana como 1913. Fue una verdadera suerte que no lo patentara. La altura de la sensibilidad de la Bauhaus: el cuadrado [...]. En Jena, la gente de Stijl está montando una exposición de protesta; afirma estar en posesión de los únicos cuadrados auténticos.

La referencia a De Stijl sirve para recordar que toda la ética del programa holandés se predicaba tomando como referencia los

cuadrados y sus variantes. En 1920, Van Doesburg puso dos cuadrados negros en la portada de *Clásico-barroco-moderno*, un ensayo de apenas treinta y una páginas. A manera de gesto empático, aunque tardío, en *Nasci* (el número doble de *Merz* de 1924) Schwitters y Lissitzky reservaron toda una página para el *Cuadrado negro* de Malévich, la posible puerta de entrada al futuro. Como toda puerta, tenía dos caras: una miraba hacia atrás; la otra, hacia el futuro.

Los ismos del arte presenta un panorama ecléctico, si bien bastante exacto, de los movimientos y tendencias del arte moderno de 1914 a 1924. Lissitzky, en cuanto creador del *proun*, se dedica a sí mismo dos páginas, pero Arp consigue arrancarle cinco páginas para dadá, con reproducciones de obras de Picabia, Hausmann, Ernst, Man Ray, Höch y Taeuber y él mismo. El autor también dedicó un apartado a Merz. Sólo el cubismo y la categoría general de abstracción ocuparon más espacio.

Como *Libro de los nuevos artistas*, el de Lissitzky es en esencia un libro de arte con cuatro páginas de texto al comienzo; es trilingüe, y en consecuencia ni siquiera esas páginas dicen mucho. Además, el inglés del autor era más bien flojo, y leer esas entradas resulta una experiencia cuando menos curiosa. Por ejemplo, Arp sobre dadá, con la ortografía del original:

> *The dadaïsm has assailed fine-arts. He declared art to be a magic purge gave the clyster to Venus of Milo and allowed "Laocoon & Sons" to absent themselves at last after they had tortured themselves in the millennial fight with the rattlesnake. Dadaïsme has carried affirmation and negation up to nonsense. In order to come to the indifference dadaïsme was distructive*.[9]

El «clyster» en cuestión es el término alemán *Klistier,* «enema».

Otras entradas del libro eran citas de los creadores de los distintos ismos, o de personas que habían formado parte de ellos. Todo el texto sobre Merz, de Schwitters: «Todo lo que un artista escupe es arte» *(Alles, was ein Künstler spuckt, ist Kunst)*. Schwitters, como su amigo Moholy-Nagy, tenían un punto de vista ecuménico, y ya no consideraban que lo abyecto no era apto para el

arte como lo era cualquier otro material. Una vez que dadá dijo lo que tenía que decir, Merz tuvo el camino allanado para empezar su larga misión de bautizar y redimir la plenitud material del mundo entero, sin lavarla.

Schwitters, indiferente a tendencias y modas, detestaba que «los trastos viejos de los desvanes y las pilas de recortes no pudieran utilizarse para crear pintura en pie de igualdad con los pigmentos fabricados». Su entusiasmo y su interés por tales materiales, mientras avanzaba *merzeando*, ladrando y creando cuevas y grutas en el Merzbau, intentaban poner remedio a esa situación.

Pero, a medida que fue consolidándose el Tercer Reich, los artistas arios leales al nacionalsocialismo empezaron a producir como churros desnudos clásicos, héroes fornidos y tipos que eran la sal de la tierra y lucían *lederhosen*. En 1937, cuando se inauguró en Múnich la exposición de arte alemán *oficial* cerca de la muestra *Entartete Kunst* («arte degenerado»), el número de visitantes fue penoso; en cambio, era una multitud la que corría a ver las vilipendiadas obras de dadá, del expresionismo, el fauvismo y el cubismo... De cualquier ismo, pues en realidad el arte, ismo tras ismo, llevaba ya casi un siglo superándose sistemáticamente.

Las primeras exposiciones de dadá en Zúrich habían sido poco más que colecciones de los ismos más recientes, y fue Hans Arp en particular el artista que se asociaría con los siguientes, como el surrealismo y la abstracción. Para él, como para muchos otros, el privilegio de dadá consistió en apropiarse, furtivamente, de cualquier cosa que tuviese garra, carácter, de todo lo que limpiara, deleitara o sobrecogiera los sentidos. La gama que Arp presentó, junto con Lissitzky, en *Los ismos del arte,* sugiere la existencia de una tendencia amplia, universal y solidaria que atravesaba todas las artes en sus manifestaciones más avanzadas. Esa sensibilidad de orientación «ísmica» era siempre de ambición internacional (ni siquiera los ideales sentimientos impidieron a F. T. Marinetti divulgar el futurismo por todas partes). Dadá, nacido en una colmena de refugiados de las más distintas nacionalidades, procedentes de las naciones beligerantes de la Gran Guerra, fueron fieles a esa sabiduría artística que traspasaba todas las fronteras. Con el

tiempo, cuando esos límites se desdibujaron, fue más difícil verificar los parámetros de dadá, pues comenzó a adquirir dimensiones auténticamente míticas.

13. ¿VERDAD O MITO?

¿De verdad fue dadá alguna vez un movimiento? De entre todos los dadaístas, Tristan Tzara fue el que más acarició la idea, y llegó incluso a idear sobre y papel de cartas con membrete, accesorios que encajaban a la perfección con el papel de director del movimiento internacional dadá que él mismo se había asignado. Pero, como había nacido y crecido en Rumanía, lejos del centro de todas las cosas, su objetivo era llegar a París, norte de todos los ismos, donde todo parecía destinado a acoger a la vanguardia.

Claro que, por irónico que parezca, fue en París donde dadá se hundió en los infiernos de las ambiciones enfrentadas hasta que, en 1923, en el tumulto de la *Soirée du Cœur à barbe* quedó tendido de espaldas sobre el cuadrilátero. Sólo un movimiento serio podía irse a pique con tanta gracia. Sin embargo, aun después de arder en esa incendiaria última noche en París, persistió otra cosa llamada dadá..., un estado de ánimo, una actitud, una postura para tal o cual ocasión. Algunas de esas ocasiones –exposiciones, veladas, representaciones y publicaciones– apuntaban a anunciar la llegada de dadá, o a beneficiarse de su fama. También circulaban leyendas urbanas, por supuesto, noticias en la prensa sobre acontecimientos que pudieron tener lugar o no, a los que acababan colocándoles la etiqueta dadá, como grafitis pintados al aerosol en un paso elevado. Dadá podía parecerse al pase de manos de un prestidigitador que confunde deliberadamente a los espectadores, y sus fundadores solían preferir que así fuese; no aspiraban a iluminar a nadie sobre el tema y hacían circular información falsa siempre que podían. Adelante, pues, los impresionables, los que sentían la necesidad de llamar dadá a su propio asombro.

Y así fue como artistas de todo el mundo se vistieron con el manto de dadá, sobre todo en la Europa Oriental, cuando las noticias fueron llegando, a veces con cuentagotas, a países que, tras una larga pertenencia al imperio austrohúngaro, se encontraban a la

deriva cuando la doble monarquía se desmoronó al final de la Gran Guerra. Un ejemplo: la discreta asimilación de dadá cuando el constructivismo emergió en el círculo de exiliados húngaros en torno a la revista *Ma*, que Lajos Kassák publicaba en Viena.

Por su parte, teniendo en cuenta las visitas periódicas y las apariciones públicas de Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Johannes Baader y Kurt Schwitters, Praga pudo haber emergido como una capital oriental del dadaísmo; pero los checos no se pusieron a llevar a cabo el «trabajo destructivo de dadá» ni siquiera cuando era el momento oportuno, una circunstancia que Bedřich Václavek lamentó en 1925. Ya era demasiado tarde. No obstante, dadá no pasó de largo en Praga, y tampoco en los Países Bajos. Si bien la capital checa no era un bastión dadaísta, aún podía servir de incubadora.

En cualquier caso, no fueron checos los que armaron un revuelo con dadá en Praga; los responsables fueron dos jóvenes serbios que residían allí. Dragan Aleksić y Branko Ve Poljanski (seudónimo de Branislave Virgilije Micić) organizaron una gran velada dadaísta en 1921, en la calle Štěpánská, y consiguieron atraer a más de mil personas. Tras las declaraciones programáticas habituales, leyeron poemas. Aleksić causó una fuerte impresión leyendo un rollo que, según afirmaba, tenía veinticinco metros de largo. Una de sus composiciones parece una adaptación literaria de un dibujo mecanomorfo de Francis Picabia.

Una muchacha como paja
Dos baterías de automóvil
Deteneos amigos míos parpadeantes,
Conversores dos-tres.
Salicium calcii pulveri
oxygenium, baxi pulveri,
cantharides, nitrocarbonati
pulvus mixtus genui Malveri.

Con este poema, titulado «Farmacopea del amor», el autor

consiguió que entre el público se armase un buen jaleo. Más de uno sacó un revólver, y el acto se derrumbó sobre sí mismo. La ocasión llevó a Hausmann a pedir que se erigiese un monumento a Aleksić en caso de que muriese luchando por la causa de dadá. Aleksić programó una segunda parte, pero la noche antes lo apuñalaron en un bar. A partir de ahí, las autoridades prohibieron toda clase de actos por el estilo.

Al volver a Serbia, Aleksić encontró en la revista *Zenit*, que dirigía Ljubomir Micić, el hermano de Poljanski, «una masa lo bastante maleable para el rodillo de dadá». Para Micić, dadá era más que nada puro bla bla bla, pero de momento estaba dispuesto a tolerarlo un poco en su publicación.

En cuanto órgano de la vanguardia internacional, *Zenit* en parte imitaba a *Ma*, de Kassák, aunque la revista de Micić incluía más textos en las lenguas originales. Los primeros números dedicaron un espacio importante a Yvan Goll, el poeta alsaciano que en la posguerra ensayó el paso del alemán al francés. Su extenso poema *Arde París* (existen versiones en las dos lenguas) se publicó por primera vez en traducción serbia con el sello de Zenit. El *Manifiesto zenitista* (1921) incluía proclamas de Goll, Micić y Boško Tokin. Micić, recordando varias proclamas de dadaístas que se presentaban como bebés desnudos, ensalzaba al «Hombre Desnudo Barbarogenio» de los Balcanes, y fue él quien fomentó específicamente la aparición de un antídoto eslavo-balcánico contra la decadencia occidental. Goll, jugando otra carta de la baraja dadá, insistió: «Necesitamos CANCIONES NEGRAS modernas», y declaró que el Poeta Nuevo era «siempre *INTERNACIONAL*». Tokin identificó el dadaísmo como una asimilación trascendente del cubismo, el futurismo y el expresionismo. «Hay que ser bárbaro», escribió, sin hacer, no obstante, referencia alguna a dadá.

Micić cedió un espacio a Aleksić en *Zenit* para la promoción de dadá, pero la revista también se distanció del movimiento. En el segundo número, en un artículo anónimo (firmado por «un zenitista») se analizaban las características de dadá, pero el autor terminaba con una nota de desdén. Tras declarar que el dadaísmo no era ninguna novedad, «ahora sólo un pasatiempo de moda», el

anónimo zenitista reconocía: «Es divertido, pero no es una religión, ni una convicción ni un arte nuevo.» Es evidente que suponía que, como arte, dadá ya era conocido a través del arte abstracto, y, en la vertiente literaria, citaba un poema muy famoso y muchas veces reimpreso de Louis Aragon, publicado originalmente en abril de 1920 en la revista *Cannibale*, de Picabia, y que, por razones obvias, se convirtió en un ejemplo de dadaísta accesible para todos:

SUICIDIO
A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z

En el número siguiente de *Zenit*, Aleksić publicó la valoración participativa de dadá que había leído ante el público de Praga justo antes de llevarlo al paroxismo con su «Farmacopea del amor». En su artículo, Aleksić seguía el ejemplo de Huelsenbeck, cuyos ensayos y manifiestos se habían traducido al checo, el húngaro y el ucraniano, y no tardó en traducirlo al serbio. «El arte es lo que los *nervios* expresan», escribió. «Los nervios son primitivos» y, en un tono que pone a dadá en la órbita del «barbarogenio» del zenitismo: «Los nervios son lo primigenio, lo natural.» Dadá era el portador de una antorcha para el espíritu del *carpe diem*, pues «vivimos en minutos, en segundos, no en años».

Para Aleksić, dadá era el grito natural de la juventud que aullaba a la luna. Dicho sencillamente, «DADÁ es un término para llegar a ser feliz» y «DADÁ busca 300.000 circos para popularizar el arte (¿para qué trabajar?)». Unos meses después, prosiguió en la misma línea con una semblanza muy vital de Schwitters, y concluyó que el alemán no era «un mero temblor de una red DADÁ; es el verdadero lazo que arrastrará al mundo al neofuturismo pandadayámico». Una mezcla parecida de referencias se puede encontrar en el *Avantguarde Almanac* ucraniano de 1930, en el que se afirma que un «sistema panfuturista» combina las tendencias destructivas y

constructivas del arte, guiño más que evidente a lo que entonces quedaba de dadá. Aleksić siguió colaborando regularmente en *Zenit* un año más como representante del Yougo-Dada (el dadaísmo yugoslavo), pero Micić acabó hartándose cuando, en el número monográfico de *Ma* (Viena) dedicado a dadá, se publicó el poema de Aleksić «Taba Ciklon II». Colocado significativamente encima de la foto de un edificio de apartamentos modernista de De Stijl, el poema es un texto desenfadado para recitar a la manera de Schwitters:

tAbA
tAbA
TaBu tabu mimemamo tabu
tAbA
Tabu ABU TaBu aBu TabU
bu tAbbbu
Ta bu
aBu taBu /popokatepetl/
aBu/popopo/TaBu/kakakaka/
abua abuU abuE abuI
aBuKiabu abukiabu
TaBa ubata tabu
TaBau TaBau /riskant/
tabu u tabau ubuata
Ta ba U
abU TABUATA TUBATAUBA
taba
re re re RE RE
Rn Rn Rn Rn
Reb en en Rn
Ren RN ReN ErNReN
abu tabu abua u tabu abuaaa
aba tabu abaata
babaata tabu tabauuuta
taba RN
tabaren

tabarararan/rentabil/
tabaren ENEN tabarerenn/parlevufranse/

Es posible que ese descarado toquecito francés al final del poema crispara, y no poco, a Micić, o quizá fue únicamente un capricho –censurable– en el estilo del *bruitisme* de dadá; probablemente al serbio le pareció simplemente un balbuceo infantil. Sea como fuere, Micić renegó de Aleksić y de Mihailo S. Petrov, otro dadaísta, en una excomunión oficial que se publicó en mayo de 1922 en el número 14 de *Zenit*.

El resultado de la pelea entre Micić y Aleksić por culpa de dadá fue una oleada de réplicas y contrarréplicas en publicaciones únicas que volvieron a enviar hacia el cielo la llamarada sulfurosa de dadá. Al tiempo que se hacía pública la excomunión, se anunció la aparición de una nueva publicación, *Dada-Jok (jok* = no), que dirigiría Poljanski, el obediente hermano de Micić, ahora ex dadaísta. En una página, debajo de «Feliz Año Nuevo 1922», se ven unas cuantas palabras sin sentido en diferentes tipos de letra, que Micić tomó de una viñeta de Chaplin que acababa de salir. Encima, una catedral cabeza abajo, con dos amenazadoras agujas que parecen sendos estiletes. Para replicar a Aleksić, *Dada-Jok* presenta al director de *Zenit* como

El gran maestro de todos los dadaístas
primer gran Antidadá
Contradadá
Zenitista
Contrapseudozenitista
DIOS DE LOS DADAÍSTAS

Pisándole los talones a *Dada-Jok* llegaron dos pequeñas revistas de Aleksić, *Dada-Tank* y *Dada-Jazz*. En la primera pudieron leerse obras de Schwitters y Tzara y extractos del prefacio de Huelsenbeck para el *Almanaque Dadá*, en traducción de Aleksić. En la segunda se reimprimió el texto de Aleksić sobre dadá que ya se había publicado en *Zenit* (una especie de *et tu, Brute*?, dirigido a Micić) y

una traducción del «Manifiesto del Señor Aa el Antifilósofo», de Tzara. Las dos nuevas publicaciones consolidaron el papel de dadá en el mundo del arte en Serbia.

Para hacer honor a su título, *Dada-Jazz* publicaba anuncios de clubs de jazz de Zagreb, donde se podía practicar «bailes modernos y excéntricos». La dirección de la redacción aparecía como la central de un club dadá. También se organizaron funciones de tarde en Novi Sad, en el Bar Americaine, donde Aleksić actuó vestido de boxeador, y en salas de cine de Osijek y Subotica, donde se pudieron proyectar imágenes de obras de Hausmann, Picabia, László Moholy-Nagy y otros. Aleksić incluyó en sus programas obras literarias zenitistas, hasta que Micić, por medio de un telegrama que puede calificarse de desafiante, le prohibió que siguiera usándolas. (A manera de recompensa por sus desvelos, a Aleksić lo apodaron «Dada» toda la vida.)

Aunque despreciaba realmente al dadaísmo, la desaprobación de Micić formó parte de una sensación ampliamente compartida en los países del Este europeo, donde dadá se percibía como un movimiento ajeno y las nuevas circunstancias políticas (causa de optimismo o desesperación) daban, como mínimo, la opción de tener su propia vanguardia, no un derivado. Los checos, por ejemplo, estaban embarcados en un proyecto optimista y muy libre que llamaron poetismo, y tardaron un tiempo en darse cuenta de que dadá compartía su entusiasmo por Charlie Chaplin. El libro *Sobre el humor, los clowns y los dadaístas*, del prestigioso poetista Karel Teige, se publicó en 1924, después de que, aunque de mala gana, el autor llegara a aceptar que dadá tenía algo que ofrecer.

Vítězslav Nezval, amigo y aliado de Teige en el poetismo, reconoció la eficacia destructiva de dadá: «Los dadaístas son transportistas de muebles. Han desmantelado completamente a la burguesía moderna.» A consecuencia de ello, «ahora nos encontramos en una habitación demolida. Es necesario un nuevo orden». «El espíritu moderno es un espíritu de construcción, un espíritu de sabiduría», escribió Teige, advirtiendo, no obstante, que «es saludable añadir una pizca de locura a toda sabiduría». Cuando Schwitters actuó en Praga en mayo de 1926, fue en ese espíritu

como se lo apreció. Testigo de las carcajadas y los aplausos, el periodista y editor Arthur Černík reflexionó así: «Dadá sólo es la espuma de la vida. Quiere sacarnos de nuestra satisfacción cotidiana y hacernos reír [...] sacarnos durante unos momentos de los problemas de todos los días.» Esa interpretación de dadá, en cierto modo atenuada, como alegre espuma de cerveza, se refleja en una invitación para una fiesta de despedida que Nezval envió a algunos amigos antes de viajar a París en 1924, anticipando su júbilo como «poetismo en el ejercicio de DADÁ».

Presentada como «programa de mano musical», la revista *Tam Tam*, que el compositor y productor teatral Emil Burian publicó en Praga en 1925, se comprometió seriamente con el dadaísmo. El título es de por sí un eco de dadá, y evoca el sonido de una pandereta. «La estética, antes Ciencia de la Belleza Fea, ahora Ciencia de la Fealdad Bella», éstas fueron las provocadoras palabras inaugurales de Burian, uno de los primeros en saludar la llegada del jazz a Praga. «A través del dadaísmo nos enriquecimos realmente con una corporeidad hermosa y optimismo», escribió.

> Dadá nos enseñó melodías callejeras y orquestaciones estridentes, nos trajo el jazz y las pianolas, presentó a nuestra sensibilidad las mejores vibraciones de la absoluta belleza sonora. Después de dadá, apreciamos la fealdad y el azar, ventajas innegables de la admirable excentricidad de un foxtrot tonto y ruidoso y de un hotentote borracho.

En 1927, Burian debutó con su Voiceband bajo los auspicios de dadá en el Teatro Frejka. Voiceband era un grupo polifónico que se nutría del ritmo sincopado del jazz condimentado con una vocalización que Burian pudo haber aprendido de las interpretaciones de Schwitters y Hausmann. Aun así, cabe recordar que, a mediados de la década de 1920, el jazz se propagaba a velocidad de vértigo, y que dadá, en cambio, parecía cada vez más una reliquia. Y lo mismo parecía estar ocurriendo al este de Praga.

Dadá nunca llegó a penetrar de verdad en Rusia y Polonia. Además de la situación política, que atrofiaba el crecimiento de un

movimiento así, en ambos países ya habían conocido, antes de dadá, una manifestación muy vital del futurismo, que presagió muchas de las características asociadas al dadaísmo y, por tanto, le quitó gran parte de su fuerza cuando llegó a esos lugares.

En Polonia, la ola futurista fue un fenómeno de la posguerra, pero los futuristas seguían siendo debidamente conscientes de su deuda con los ismos que lo precedieron. En el «Manifiesto del futurismo polaco», publicado en Cracovia en 1925, se señalaba: «El cubismo, el expresionismo, el primitivismo y el dadaísmo ofrecen más que todos los demás "ismos"», y, no sin cierta picardía: «La única energía que queda sin explotar en el arte es el onanismo.» Como guiado por el desdén que dadá sentía por el comercio de almas del expresionismo, el futurista Bruno Jasieński declaró: «En lo que respecta a las obras de arte, estamos rompiendo de una vez para siempre con el *pathos* de la eternidad.»

Cracovia ofrecía un caldo de cultivo ideal para el futurismo, y muchos paralelismos estéticos con París y Berlín, los dos grandes territorios dadaístas. Jasieński organizaba funciones en las que la actriz Helena Buczyńska hacía gala de una «plasticidad verbal» que los dadaístas habrían reconocido. Jan Nepomucen Miller intentó en vano integrar el dadaísmo en un movimiento que él llamaba dadanaízmo, por el término *dadana*, un conocido estribillo fonético en la poesía popular polaca, y sus poemas, hechos únicamente con signos de puntuación, lo aproximaban aún más a dadá.

El mismo espíritu reinaba en Varsovia, donde Aleksander Wat y Anatol Stern, dos jóvenes que llegaron a ser verdaderas estrellas de las letras polacas, se divertían en púbico, Stern paseando a Wat desnudo por la ciudad en una carretilla y anunciando «una velada subtropical organizada por negros blancos». *Europa* (1928), el extenso poema ilustrado de Stern, reproduce imágenes de boxeadores profesionales negros y se abre con la conocida figura de Charlie Chaplin desempeñando el papel de presentador del libro. Como tragándose literalmente el «microbio virgen» de Tzara, *Europa* concluye con una visión del proletariado como un alzamiento celular: «esta multitud de furiosas bacantes / está a un centímetro de mi piel». La manifestación más curiosa, aunque tangencial, de

dadá en Polonia no fue un manifiesto, sino el «Manifest [Fest-Mani]» del singular artista y dramaturgo Stanisław Ignacy Witkiewicz, con su provocadora respuesta a la pregunta «¿Cómo se puede aventajar al futurismo y el dadaísmo? CON BROMAS ENGAÑOSAS». Y la broma de Witkiewicz consistió en firmar el texto: Marceli DuchańskiEs Broma.

En Rusia, como en Polonia, existían tendencias artísticas claramente compatibles con dadá. Allí también el futurismo fue una componente importante de esas historias. Antes de la guerra se vieron ya algunas muestras de colaboración activa entre poetas y pintores de varios grupos futuristas rusos. En 1912, el grupo Hylaea de Moscú publicó un almanaque que, desde el título mismo, *Una bofetada al gusto del público*, anticipa la agresión dadaísta. En 1913, y paseándose por las calles de Moscú con la cara pintada, los hylaeanos pusieron en circulación el manifiesto «Por qué nos pintamos la cara». «Hemos integrado el arte en la vida», declaraban, adelantándose así tanto al dadaísmo como al constructivismo. «Emplazamos en voz alta a la vida y la vida ha invadido el arte; es hora de que el arte invada la vida. Pintarnos la cara es el principio de la invasión.» Así pues, presagiando el nacimiento de la poesía fonética en Zúrich, los poetas Alexéi Kruchenij y Velimir Jlébnikov, miembros de Hylaea, se dispusieron a trabajar en algo que llamaron *zaum*, una práctica poética «transracional» o «masalladelsentido», que liberaba la palabra de la frase y la letra de la palabra.

Si *zaum* parece rozar un límite absoluto, otro poeta de un grupo futurista rival superó incluso esos poemas sonoros sin palabras. En *Muerte al arte* (1913), Vasilisk Gnedov incluyó el «Poema del final». Culminando una colección que contenía varias composiciones de una sola línea y hasta de una sola sílaba, ésa en particular sólo era un título en lo alto de la página en blanco. En las lecturas públicas, Gnedov interpretaba el «poema» con aplomo. Vestido formalmente, jugueteaba con las gafas, retocaba la posición del libro en el atril, se quitaba una mota de polvo de la chaqueta, miraba la hora y hacía una serie de gestos con la mano, pasándola por encima de la cabeza mientras alzaba la vista hacia el cielo y desplegaba la aguda expresividad de un poeta entregado a una exhortación apasionada,

y la pantomima continuaba hasta que el público, nervioso, no podía más y manifestaba su impaciencia.

Después de la guerra, y durante los primeros años de la revolución, se formó un grupo ruso que adoptó a sabiendas el modelo de dadá, pero que se abstuvo de usar el término porque en Rusia lo hubieran tomado por una afirmación doble, *da, da*, que en ruso significa «sí, sí». Eran los nadistas, que declaraban: «En poesía no hay nada, sólo los nadistas.»

Cuando Tzara y sus colegas de Zúrich afirmaron que dadá estaba dando la vuelta al planeta, y cuando Huelsenbeck repitió esa afirmación en el *Almanaque Dadá* de 1920, sabían que una palabra tan sencilla y elástica no podía más que encontrar esos nichos internacionales a medida que migraba y se les escapaba de su control y sus esperanzas. En efecto, era un microbio virgen, infección sin intención, pero lograda como un destino predicho.

En Japón, por ejemplo, oyeron hablar de dadá, pero, como en Polonia y Rusia, también allí se las ingeniaron para subsumir el microbio en su propia anatomía artística sin siquiera estornudar. Las noticias sobre el dadaísmo japonés tendían a encajar fácilmente en un punto de vista cultural preparado por el budismo y el taoísmo. En japonés, *dada* significa «terquedad infantil» y los *Poemas de Shinkichi el dadaísta* (1923) evocaban esa asociación. El propio Takahashi Shinkichi se apresuró a apropiarse del término cuando en 1922 leyó en un periódico una crónica sobre dadá en la que el autor afirmaba que era una voz occidental para decir «la nada».

Más cerca de Europa, en Tiflis, la capital de Georgia, soplaron vientos que podrían haber sido dadaístas en cuanto manifestación exclusivamente eslava de un grupo que se bautizó a sí mismo con la fórmula del ácido sulfúrico, H_2SO_4. Sus miembros se paseaban por las calles de la ciudad acompañados por un oso con bozal. Otro grupo de Tiflis, conocido como 41.°, compartía con dadá muchos puntos de referencia y actividades, pero no se enteró de su existencia hasta 1921. Un miembro de este grupo, Iliá Zdanévich, que publicaba con el seudónimo Iliazd, se fue a vivir a París justo a

tiempo para participar en las fases finales de dadá. Fue Iliazd quien ayudó a Tzara a organizar la *Soirée du Cœur à barbe*, en parte porque era una ocasión ideal para leer poemas rusos, pero también porque dadá había acabado con la buena voluntad de los empresarios teatrales y nadie quería alquilarle un espacio a un dadaísta. Iliazd vivió luego toda su vida en París, y en 1949 fue el artífice de una de las joyas más bellas de la edición de vanguardia. *Les mots inconnus* («Las palabras desconocidas») es un compendio internacional de poesía sonora, *zaum* y experimentos similares dedicados a hurgar debajo de la superficie conocida del lenguaje para desenterrar el júbilo desde la fuente presemántica exacta. Iliazd diseñó cada página como una plantilla visual para exhibir sus fascinantes ejemplos, muchos de ellos procedentes de los anales de dadá.

Bucarest, la capital rumana, también fue escenario de algunas travesuras dadaístas. Los compatriotas de Tzara sabían de él, por supuesto, pero la vanguardia de Bucarest, como ocurrió en la mayoría de las capitales de la Europa Oriental, fue esencialmente receptiva al constructivismo. Con todo, un poco de irreverencia dadá condimentaba de vez en cuando sus actividades, como el «Manifiesto militante para la juventud», publicado en la revista *Contimpuranul* en 1924.

> ¡Abajo el Arte,
> pues se ha prostituido!
> La poesía no es más que una prensa para estrujar la glándula lagrimal de las muchachas, sea cual sea su edad;
> el teatro, una receta para la melancolía de los comerciantes de conservas;
> la literatura, una lavativa desbravada; la dramaturgia, un tarro de fetos maquillados;
> la pintura, un pañal de la naturaleza tendido en los salones de venta; la música, un medio de locomoción en el cielo;
> la escultura, la ciencia de los toqueteos dorsales; la arquitectura, una empresa de mausoleos entarascados

Y la letanía concluye con una vehemente exhortación: «¡Matemos a nuestros muertos!»[10]

La vitalidad y las invectivas maliciosas son naturales en la juventud, pero, para Tzara, dadá era algo más que euforia adolescente. Había sido el dadaísta más joven, pero la participación activa y la influencia de artistas mayores que él, como Hugo Ball y Picabia, lo habían ayudado a madurar y habían fortalecido su sentido de misión. No obstante, era una cuestión de honor que lo considerasen, en cierto modo, dadaísta de nacimiento, incluso antes de dejar Bucarest para instalarse en Zúrich. Cuando el poeta y escritor rumano Saşa Pană propuso publicar los poemas rumanos de Tzara con el título «Poemas de antes de dadá», Tzara se opuso, e insistió en que su desarrollo no había conocido interrupciones.

En una carta a Jacques Doucet, modista francés y ávido coleccionista de los objetos dadá más diversos, afirmó: «Ya en 1914 había intentado quitarles el significado a las palabras, y usarlas para dar un nuevo sentido total al verso mediante la tonalidad y el contraste auditivo.»

Alejarse, superar, liberar: era en esos términos como pensaba Tzara. Pese al enorme fervor destructivo que se asocia con dadá y a toda la confusión que Tzara preparó meticulosamente desde fechas muy tempranas, él buscaba lo que buscaban casi todos los dadaístas: claridad y equilibrio. Y así lo dijo expresamente en una declaración, titulada «El fin de dadá», que se distribuyó como encarte en un número limitado de ejemplares de los *Siete manifiestos Dadá* en 1924 –mal momento, pues fue el año en que toda la empresa empezó a derrumbarse–. Hablando como a escondidas, desde las ruinas, lo que Tzara tiene que decir es confidencial, no un manifiesto. En un llamamiento a los fuertes y los débiles, a los sanos y los enfermos, afirma que, si leen su libro, se curarán. Todo el mundo está loco; por tanto, la lógica ha de quedar al margen: no existe el bien, no existe el mal, todo está permitido. Y sólo podemos aspirar al punto cero. «La indiferencia es la única droga legal y eficaz, la indiferencia sin esfuerzo, sin consecuencias.»

La indiferencia sobre la que Tzara escribió en ese texto fue una

piedra de toque también para Hausmann y los demás dadaístas de Berlín, que la habían descubierto, desarrollada de manera convincente, en el concepto de «indiferencia creativa» que tanto encomiaba el filósofo Mynona, es decir, Salomo Friedländer, amigo personal de Hausmann. Había pasado con él unas largas vacaciones en 1916, analizando febrilmente el concepto, y es evidente que *presentismo*, término que acuñó Hausmann, es deudor de Friedländer, que en 1913 había publicado en *Der Sturm* «Presentismo: El discurso del Emperador de la Tierra a la Humanidad», un texto en el que el espíritu terrenal primigenio del título confiesa ser extrahumano: «no una persona, soy nadie y soy todos, indiferentista». Situándose en el punto central de la nulidad –*«Soy la nada imperial»*–, el Emperador de la Tierra emana un nihilismo muy inspirador cuando afirma: «He eliminado todos los contrarios dentro de mí, y así he ganado en fuerza.»

Aunque no conocieran la filosofía de Mynona, los dadaístas llevaron consigo intuitivamente la semilla de la visión que postulaba el filósofo, donde el punto neutral en que se disuelven los contrarios hace las paces con la materia del universo, que no cesa de propagarse dejando a su paso una especie de tolerancia budista con esa profusión ingobernable. Siempre ha habido escritores, pensadores y espíritus creativos cuya imaginación vuela muy alto, hasta llegar al reino donde el chiste y la socarronería retozan con lo mejor de la sabiduría. Dadá añadió un elemento que hasta entonces nadie había explorado: era un colectivo. Se componía simultáneamente de una hidra de cien cabezas, en la que una de ellas era siempre «anónima». Así pues, nada más conveniente que esa indiferencia creativa la descubriese un hombre que había elegido su seudónimo escribiendo *anonym* en sentido inverso.

Los grupos son, a la larga, un fenómeno difícil de sostener, sobre todo cuando el germen inspirador tiene un espíritu tan libre como dadá, que floreció apenas cinco meses en Zúrich y después se mantuvo chisporroteando de manera intermitente durante los dos años siguientes y un poco más. El ímpetu que conoció en Berlín duró allí dos años y medio. En cambio, en Colonia apenas despegó,

con dos exposiciones y un breve estallido de publicaciones periódicas de un solo número. En París, y para el fastidio cada vez mayor de todos los que tomaron parte en dadá, estuvo en marcha dos años hasta que el vehículo dadaísta empezó a quedarse sin ruedas. En Holanda fue una «invasión» que duró menos de un mes. En Nueva York, una idea a posteriori, mientras que en los Balcanes y en otras partes de la Europa Oriental se pareció más a un pequeño fuego que una colilla había provocado en una alcantarilla.

Considerando el temperamento volátil de las personalidades que crearon dadá y tuvieron la responsabilidad de sostenerlo, es un milagro que durase más que un fin de semana desenfrenado. Pero dadá no era algo en lo que la gente se pudiese convertir, ni una entidad en la que integrarse (a pesar de los pregones y los anuncios del Club Dada de Berlín). Dadá *se era*, punto.

Si se analizan las actividades posdadá de las principales figuras, es difícil no concluir que su participación en el movimiento los hizo formar parte de una liga que podría calificarse de unipersonal. Dadá les legó una fuerza vitalicia, como si hubiesen estado en el templo del Grial y probado el elixir. Para muchos de ellos, ese elixir incluyó la poción mágica de la longevidad. Philippe Soupault vivió hasta los 93 años, y Georges Ribemont-Dessaignes murió con 90. Hannah Höch y Marcel Janco llegaron a los 89; Hans Richter murió con 88; Man Ray, con 86. Takahashi Shinkichi, el autoproclamado dadaísta japonés, también murió con 86 años. A pesar de haber soportado la dureza del exilio en la madurez, Hans Arp, Max Ernst, Raoul Hausmann y Walter Mehring murieron con 85 años. Richard Huelsenbeck, Johannes Baader y Marcel Duchamp superaron la barrera de los 80. Beatrice Wood, la novia del dadaísmo neoyorquino, fue la ganadora: murió con 105 años. Para una generación en la que únicamente el 5 % llegaba a esa edad, puede decirse que dadá era algo que estaba en el agua que bebían.

En cambio, John Heartfield, Francis Picabia y André Breton, que vivieron hasta los 70 años o más, murieron relativamente jóvenes. Tristan Tzara falleció con 67, igual que George Grosz. Sólo en un puñado de casos, esas muertes tuvieron su causa en las circunstancias históricas o en problemas de salud. Kurt Schwitters

murió a los 61 años, Sophie Taeuber con 54, la baronesa Elsa con 52, Theo van Doesburg con 48, y el más joven de todos, Hugo Ball, el fundador del Cabaret Voltaire, con apenas 41 años. Lo sobrevivió su amada Emmy Hennings, que murió con 62 años.

Ninguno de los fundadores siguió siendo dadaísta de por vida, al menos en el sentido de continuar jugando esa carta. Los primeros cabecillas y portentos creativos no tardaron en ponerse a hacer otra cosa, pero la mayoría mantuvo una llama encendida en el santuario privado de la memoria y la imaginación, y muy pocos pudieron deshacerse de dadá tan limpiamente como Picabia, quien, como no podía ser de otra manera, le dijo adiós haciendo gala de su ingenio: «No guardo la colilla después de terminarme un cigarrillo.»

Por el momento en que surgió, y teniendo en cuenta que sus integrantes eran relativamente jóvenes, dadá estaba destinado a padecer las calamidades que poco antes de mediados del siglo XX arrastraron a la vanguardia y todo lo demás a un auténtico torbellino. A los que hicieron de la destrucción dadaísta una Beatriz, los esperaba una serie de sacudidas, aterrizajes forzosos y también, en un grado sorprendente, finales felices, siempre después de haber dejado atrás la curva de las destrucciones más atroces a escala mundial.

En 1917, cuando Ball por fin, y después de darle muchas vueltas, se liberó de dadá, empezó a alternar actividades. Estaba lleno de proyectos, y los llevó a cabo con un celo singular. Al principio se dedicó a causas políticas, y mientras dadá representaba su último acto en Zúrich, formó parte de la redacción del periódico radical *Die Freie Zeitung*, que se editaba en Berna. En 1919 publicó *Crítica de la inteligencia alemana*, donde radiografió la veta autoritaria de su país natal con una integridad a toda prueba.

No obstante, pronto dejó la política para volver a algo que siempre había sido su guía, la religión. Ball y Hennings se casaron finalmente en 1920, y él volvió a confirmarse en la fe católica en que había crecido embarcándose en un estudio sobre los Padres de la Iglesia. En 1923 publicó un libro erudito, *Cristianismo bizantino*, que fue muy bien acogido. Se hizo amigo de Hermann Hesse, autor de

libros tan populares como *Demian* y *Siddhartha*. Ball murió antes de leer *El lobo estepario* (1929), pero poco antes de morir de cáncer de estómago en 1927, vio la luz *Hermann Hesse: vida y obra*, a tiempo para celebrar el medio siglo de vida de su amigo.

Ese mismo año se publicó *La huida del tiempo*, un compendio de sus diarios de los días de dadá y uno de los libros más serios y reveladores sobre su época, que es, además, casi el único testimonio en primera persona de lo que había en el Cabaret Voltaire. Los montañeses del cantón de Ticino, Suiza, donde vivió sus últimos años, lo tenían por un santo local. «La muerte es la única condición creíble de la indiferencia perfecta», escribió Ball, y «el requisito previo de todo filosofar». Hasta que dejó de filosofar y eligió la senda de la devoción, aun cuando ese sentimiento se inscribiera en el centro del dadaísmo, y cabe tener presente que él fue de los primeros en definir qué era dadá. Según Ball, había que asombrarse, pero cada vez más suavemente, pues es así como la eternidad se asombra de los tiempos y los cambia. Asombrarse de los asombros mismos, también de las heridas, las más profundas, las últimas, y elevarlos a la categoría de lo maravilloso.

Arp, que atesoró el recuerdo de esa «Dadalandia» fundada en Zúrich, tenía a Ball por uno de los grandes escritores alemanes. Le reconocía el mérito de haber revelado el «tesoro mágico» que «conecta al hombre con la vida hecha de luces y sombras, con la vida real, la colectividad real». A lo largo de los años, Arp fue redactando homenajes a sus compañeros, cuentos de hadas con un toque epigramático. «Las estrellas escriben a un ritmo infinitamente lento y nunca leen lo que han escrito.»

Arp afirmaba que, de adulto, había vuelto a aprender a leer. Sus poemas oníricos bautizaron el buque del surrealismo antes de que lo botaran. Como a los surrealistas, le atraían especialmente los juegos de palabras y los lapsus intraducibles dentro de la propia lengua, como el título de su poemario *Weisst du schwarzt du*, un juego con las voces alemanas *weiss* («blanco») y *schwarz* («negro»), aprovechando que la segunda persona del singular del verbo *wissen* («saber») se declina *weisst* y formando un verbo con el adjetivo *schwarz*. Arp desplegó su talento inimitable para esos

juegos tanto en alemán como en francés, y cuando Taeuber y él se instalaron en Francia en 1926, dejó el Hans para pasar a llamarse Jean.

Un ejemplo de la honradez de Arp lo brinda su capacidad de moverse simultáneamente entre tendencias artísticas incompatibles. Formó parte del movimiento surrealista durante las décadas de 1920 y 1930, y al mismo tiempo fue miembro de la asociación Abstraction-Création, un grupo de artistas abstractos que surgió precisamente para contrarrestar la influencia de Breton y compañía. Jean Hélion, uno de sus fundadores, recordó más tarde, sobrecogido: «Éramos un grupo de abstraccionistas estrictos que tenían cosas muy feas que decir sobre el surrealismo, y Arp se fue con Breton y sus amiguetes al Cyrano, un café cerca de la plaza Pigalle. Y lo hizo con mucha delicadeza, sin enfrentarse con nadie y sin un solo pensamiento que pudiera tomarse por traición.»

Como ilustra ese caso, es evidente que fue la falta de pretensiones lo que ayudó a Arp a navegar entre grupos artísticos rivales; pero, a pesar de los conflictos entre tal o cual escuela, nunca dejó de ser fiel a lo natural, a la simplificación. «A veces aprendemos a “comprender” mejor observando el movimiento de una hoja, la evolución de una línea, una palabra de un poema, el grito de un animal, o creando una escultura.» Las esculturas de Arp aspiraban cada vez más a ser depositadas en el mundo de manera discreta y anónima. Para ejemplificarlo, Carola Giedion-Welcker – amiga suiza y defensora de Arp, Max Ernst y James Joyce, entre otrosyuxtapuso una foto de un arroyo nevado a la escultura de Arp *Concreción humana (torso-fruto)*; la revelación se produce al constatar que la obra de Arp es, simplemente, la parte que no se fundirá.

Giedion-Welcker, cronista incansable del arte y la literatura de vanguardia, también rindió homenaje al incomparable diseño interior de un proyecto de reforma que unió a Taeuber y Arp con Theo van Doesburg: el Aubette, un edificio histórico de la imponente plaza Kléber de Estrasburgo, en el que, como ella misma comentó, «no cabe duda de que quienes tuvieron la suerte de bailar en esa moderna caverna prehistórica se mueven no solamente al compás

del jazz, sino también inspirados por la vitalidad visual y el ritmo de las creaciones de Arp [...] que se extienden como tentáculos monumentales». Emmy Hennings comparó el efecto con el de «la lámpara con la que Aladino iluminó la cueva maravillosa».

Fue gracias a Taeuber como consiguieron que les encargaran la reforma del edificio. Cuando se inauguró el Cabaret Voltaire, aún era profesora ayudante en la Escuela de Artes Aplicadas de Zúrich, plaza que ocupó desde 1916. Su propio arte lo desarrolló lentamente, pero con pulso firme, y en 1925 formó parte, en París, del jurado de la monumental *Exposición Internacional de Artes Industriales y Decorativas Modernas*, famosa por haber consolidado el papel del art déco como estilo dominante en el diseño. Todo en la obra de Taeuber –de las marionetas a los diseños textiles, dibujos, relieves, aguadas e interiores– reflejaba su magnanimidad, de la que pueden oírse ecos en el consejo que dio a su hijastra: «Creo que he hablado contigo lo suficiente de cosas serias», le escribió, «y por eso hablo también de algo a lo que atribuyo un gran valor, aun siendo demasiado poco apreciado..., la alegría. Es esencialmente la alegría lo que nos permite no tener miedo a los problemas de la vida y encontrarles una solución natural.»

Ese optimismo de Taeuber impregnó el proyecto Aubette desde el primer día. Los propietarios le habían pedido que remodelara el edificio, un trabajo lo bastante rentable que permitió que Arp y ella se instalaran luego en París, donde la artista diseñó y supervisó la decoración de su casa junto con los estudios de ambos. Para el Aubette, Arp adornó las paredes del café con «árboles-hongo» biomórficos. Para el salón de té y el bar del *foyer*, Taeuber se inspiró en los colores y las formas de las pinturas de Pompeya.

Por su parte, Van Doesburg no tardó en darse cuenta de que el proyecto era el foro ideal para poner en práctica la estética de De Stijl que venía promoviendo desde hacía años en su revista. A pesar de su gran interés en el diseño arquitectónico, había tenido pocas oportunidades de trabajar en un proyecto de envergadura. Terminada la reforma, el Aubette se abrió en 1928, y Van Doesburg no perdió el tiempo y le dedicó un número profusamente ilustrado de *De Stijl*. No obstante, poco después le consternó descubrir que su

limpio diseño geométrico tropezaba con no poca resistencia. Para hacerlo acogedor, los camareros decidieron «adornarlo» con bombillas de colores y flores artificiales: «El público no está preparado para abandonar su mundo "marrón"», se lamentó Van Doesburg, «y se empecina en rechazar el nuevo "mundo blanco".»

De una manera que cabe calificar de impulsiva –e injusta–, Van Doesburg se quedó con la parte del león en lo que atañe al mérito por la reforma del Aubette. Los colores vistosos y el aspecto general tenían el inconfundible toque de De Stijl, sin duda, pero Arp y Taeuber habían trabajado con tesón en una línea similar antes incluso de que surgiera el movimiento del holandés, y, a pesar de lo que reclamase Van Doesburg, en el Aubette la fusión de estilos fue perfecta.

Taeuber se irritó al ver el modo en que Van Doesburg se valía del Aubette para promocionar su propia carrera sin mencionar siquiera que habían desempeñado ella y Arp. En consecuencia, no debió de ser fácil para el matrimonio tomar la decisión de construir su casa en Meudon, en las afueras de París, a pocos pasos de donde vivían Theo y Nelly van Doesburg. Al principio la habían concebido como un dúplex para las dos parejas, pero el proyecto Aubette puso fin a esa perspectiva.

Como señaló Taeuber, Van Doesburg estaba desesperado por que se le prestase la atención que consiguió con la reforma del Aubette; durante un viaje a Barcelona, lo recibieron con una ovación abrumadora como pionero del diseño moderno. Murió en 1931, con sólo cuarenta y ocho años, de un ataque al corazón provocado por una bronquitis asmática.

El último número de *De Stijl* estuvo dedicado a la vida y la obra de su creador. Schwitters recordó la fuerte impresión que su amigo había causado durante la gira de dadá por Holanda: «De pie en el escenario, con su esmoquin, un elegante camisolín negro y pajarita blanca, empolvado y con monóculo y unos rasgos que le conferían una seriedad imperturbable, Doesburg ya era el mejor ejemplo de dadaísta, la personificación de su propia máxima: "La vida es una invención extraordinaria."»

Quiso el destino que Taeuber también tuviese una muerte prematura, no sin antes vivir una década fascinante, productiva y feliz en Meudon, donde, con Arp, participó activamente en varias organizaciones que fomentaban el arte abstracto. Durante esos años, la causa de la abstracción fue politizándose cada vez más. Aunque pueda parecer imposible, el sencillo acto de pintar rectángulos, triángulos, círculos y cuadrados en un lienzo podía considerarse, según dónde, un ataque a la civilización. En su introducción al catálogo de la exposición *Cubismo y arte abstracto* (MoMA, Nueva York, 1936), Alfred Barr dedicó la muestra «a esos pintores de cuadrados y círculos (y a los arquitectos sobre los que ejercieron su influencia) que han padecido por culpa de los filisteos que detentan el poder político», y añadió, en una aleccionadora nota al pie: «Mientras este volumen va camino de la imprenta, la Aduana de los Estados Unidos, en aplicación de una norma que establece que una escultura debe representar una forma animal o humana, ha prohibido al Museo de Arte Moderno introducir en el país, como obras de arte, diecinueve piezas escultóricas más o menos abstractas.»

Fue un momento cargado de tensión. El arte que se consideraba un derivado de normas miméticas se perseguía simultáneamente en los Estados Unidos (donde era *non art)*, en la Unión Soviética («desorden infantil del izquierdismo») y en la Alemania nazi (por bolchevismo artístico). No es de extrañar, pues, que para el pintor francés Fernand Léger la abstracción fuese «un juego peligroso al que no queda más remedio que jugar».

Sin embargo, no fue esa búsqueda de la purificación elemental lo que acabó metiendo a Arp y Taeuber en líos, sino, más bien, la guerra. El estallido de la Segunda Guerra Mundial los convirtió, como a tantos otros artistas, en refugiados. Esperaban poder instalarse en los Estados Unidos, pero no consiguieron el visado. Por suerte, los acogió Gabrielle, la ex mujer de Picabia, y luego Peggy Guggenheim, antes de que pudieran llegar a ese refugio seguro llamado Suiza, donde volvieron a empezar en un entorno que, al menos, les resultaba familiar, y en eso su destino se diferenció del de muchos otros.

En cualquier caso, no fue la guerra lo que acortó la vida de Taeuber. Una noche de enero de 1943 –mientras la guerra golpeaba a todos los países en torno a la nación alpina, igual que en 1916, cuando Ball comparó a Suiza con una jaula para canarios– Taeuber se encontraba en Zúrich, en casa de su amigo Max Bill, también artista, firmando litografías. Cansada, tras terminar el trabajo decidió quedarse a pasar la noche, pero durmió en una habitación mal ventilada y murió por asfixia, a causa de un escape de una estufa de gas.

La muerte de Taeuber fue un golpe que dejó sin fuerzas a Arp, quien durante años volcó su dolor en la poesía, conservando, aun después de esa trágica pérdida, la capacidad de asombro. «Tú pintaste la claridad que hace latir mi corazón», escribió; «la dulzura que mueve los labios.» Ese abrupto final se refleja también en otra parte del poema:

> Te fuiste, clara y serena.
> A tu lado la vida era dulce.
> Terminado tu último cuadro,
> y todos los pinceles en su lugar.

Arp vivió durante décadas en un éxtasis perpetuo de madurez artística. En una de sus últimas fotografías se lo ve en su estudio, rodeado de esculturas («concreciones», las llamaba él), como si fueran productos de una imaginación inagotable a la que el brillo del ojo divino obligaba a dejar en esta tierra bloques de mármol grandes y puros, en anónima fusión con un mundo de efluvios glaciales que podrían haber caído de las nubes a su paso por los prados hasta asentarse en el césped cubierto de musgo para demostrar que algunos pedazos necesitan apenas una primavera para dejarse volver a integrar en el todo, cuando otros, en cambio, requieren milenios.

La sencillez absoluta y la pureza del arte de Arp contrastan marcadamente con las obras de Schwitters, al menos en cuanto a lo que permiten ver. Los dos artistas eran hombres sencillos, amantes de la risa y en comunión con el mundo natural. También habían

firmado (con Moholy-Nagy e Iván Puni) el «Llamamiento por un arte elemental» de 1921. A Arp lo asombraba, y le hacía gracia, el carácter despreocupado de su amigo. Una vez, frustrado, descartó con gesto desdeñoso uno de sus collages. Schwitters no tardó nada en recogerlo de la basura, lo puso cabeza abajo, le pegó «un poquito de Merz en un ángulo» y lo firmó con su nombre. Una vez más, transformó un desecho en arte. En otra ocasión, mientras Arp observaba cómo su amigo lidiaba con un trozo de cristal que por alguna razón no quería adaptarse por completo a la estructura en construcción, le preguntó qué pensaba hacer, y el artista de Hannover contestó: «Ponerle el precio.»

Schwitters siguió trabajando el Merzbau, que no cesaba de crecer, y en el que, como no podía ser menos, incluyó una gruta dedicada a Arp y otra a Taeuber, pero la construcción de ese edificio no hizo mella en su escritura ni en su producción de obras de arte portátiles. Eran cuentos de hadas improvisados especialmente para que vieran la luz con el toque inconfundible de Schwitters. Uno de ellos, un auténtico *tour de force* tipográfico en colaboración con Van Doesburg y Kate Steinitz, ocupó todo un número de *Merz* en 1925. Era un cuento muy sencillo acerca de un espantajo, con el formato de una tira cómica en la que las letras aportaban la animación visual. La mayoría de los cuentos de hadas de Schwitters eran textos sin una dimensión visual ostentosa, pero en la imaginación crecen como el protagonista de «Él», un cuento que se publicó en *Der Sturm* en 1927. La historia empieza *in medias res*: «En el ínterin, [él] se había vuelto un adulto», donde la palabra clave es «adulto»: *ein ausgewachsener Mensch,* y eso es lo que continúa haciendo a lo largo de ocho o nueve páginas. A él lo reclutan para el servicio militar, donde su crecimiento, que no se detiene, se convierte en una carga desde el punto de vista táctico; así pues, lo encarcelan hasta que crece tanto que su volumen acaba reventando la prisión y, después, aplastando a todo el ejército. Tras formarle un consejo de guerra, lo condenan a muerte: «Culpable porque se ha negado a reducir de tamaño.» No obstante, ya es tan enorme que resulta imposible encontrar los medios adecuados para ejecutarlo, y al final, acatando una orden, se mata ahogándose.

«Él» es una parábola en torno a la inflación descontrolada del marco alemán en los primeros años de la República de Weimar, pero también una sombría premonición de la remilitarización del país bajo el Tercer Reich. «Es un poco demasiado alto para mangonearlo», señala en tono grave un oficial. Schwitters era apolítico por naturaleza –y eso fue lo que inclinó al núcleo duro de los dadaístas berlineses, del que formaban parte Grosz y Heartfield, a no aceptarlo en sus filas–, pero eso no significa que no tuviera opiniones. En «Arte nacional», publicado en la revista flamenca *Het Overzicht*, abordó de frente la cuestión del arte al servicio –y en contra– del Estado. «Existe el arte, y también existen las naciones y el proletariado, pero no hay un arte nacional o proletario», sostenía Schwitters. «Por desgracia, hay naciones. La consecuencia de las naciones es la guerra. El arte nacional debería estar al servicio de ese sentimiento de comunión humana que se conoce con el nombre de nación.» Y concluye, con absoluta seriedad: «El arte nacional contribuye a preparar la guerra.»

Esas ideas no tardaron en reportarle enemigos muy peligrosos. En 1934 se encontraba visitando a Moholy-Nagy en Berlín cuando el legendario futurista F. T. Marinetti también estaba en la capital alemana. Schwitters y el húngaro estaban invitados a asistir a un banquete organizado en honor del italiano. Moholy, que corría el riesgo de que lo detuvieran, no quería ir, pero acompañó a Schwitters por amistad.

La *fête* fue solemne y grotesca a la vez, y estaba hasta los topes de altos oficiales nazis. Hitler no asistió, pero sí lo hicieron Göring y Goebbels. Sentados entre el director de la Organización Nacionalsocialista para la Cultura Popular y el líder del movimiento Kraft durch Freude («Hacia la fuerza por la alegría»), los artistas sólo pudieron aliviarse gracias a la abundancia de licores que se sirvieron. Moholy empezó a inquietarse cuando Schwitters, envalentonado por el alcohol, se puso a decir ante sus comensales que él también tenía algo que ofrecer en el espíritu de *hacia la fuerza por la alegría*. Peor aún, jugó la carta de la raza: «Soy ario... El gran ario MERZ. Puedo pensar ario, pintar ario, escupir ario.» Fue un acto impulsivo, desesperado y etílico, que no pudo más que

disparar las sospechas acerca de su filiación dadaísta. Y no es que hubiera una razón especial para distinguir a dadá del resto de los ismos artísticos. Para los nazis, todo era una inmundicia sin remedio.

Schwitters era un hombre fichado, y se daba cuenta. No obstante, en 1935 envió clandestinamente a París microfilms de los carteles de Hitler en Hannover, pintarrajeados por los resistentes; Tzara y los suyos se ocuparon de publicarlos. Si los de la Gestapo hubieran identificado al culpable, lo habrían despachado sin miramientos.

Durante toda esa década, Schwitters pasó sus vacaciones anuales en Noruega; había sido Hannah Höch quien había llamado su atención sobre el carácter único de ese país escandinavo. El artista visitaba los fiordos todos los veranos; se costeaba el viaje pintando paisajes y retratos convencionales (es decir, comercializables). Se marchó de Alemania el 26 de diciembre de 1936, tras ver con demasiada claridad indicios de un peligro inminente. Aparte de gozar de un gran prestigio como artista «degenerado», Schwitters era epiléptico, y para los nazis la epilepsia figuraba en los primeros puestos de la lista de «enfermedades hereditarias» que había que exterminar deshaciéndose de los afectados. Schwitters viajó acompañado por su hijo Ernst, y en Noruega se acogieron al estatuto de refugiados políticos. Huelga decir que lo hicieron en el momento oportuno. Apenas unos días después de que abandonaran Alemania, la Gestapo se presentó en su casa de Hannover con una orden de arresto. El artista se enteró por Helma, su esposa, que se había quedado para cuidar de sus ancianos padres. Ni Schwitters ni su hijo volvieron a verla. En 1945, cuando se enteró de la muerte de Helma, reflexionó: «Fue siempre mi mejor amigo.»

El exilio noruego duró hasta la primavera de 1940. Ernst contó más tarde los avatares de su azarosa huida del ejército alemán invasor. Los arrestaron dos veces, y las dos escaparon. «A pesar de esos contratiempos», escribió su hijo, «su sentido del humor nunca lo abandonó. Había recorrido Noruega por tierra y por mar dos largos meses, a menudo atravesando la línea del frente, que cada

vez se acercaba más, llevando en un bolsillo una escultura pequeña hecha con madera de abedul y, en el otro, dos ratones blancos.»

Schwitters y su hijo consiguieron llegar a Inglaterra, y tras pasar un tiempo en un campo de internamiento en la Isla de Wight, los liberaron. En Londres, un reducido grupo de artistas dio la bienvenida a Schwitters, que estaba sin un penique; por si fuera poco, en la capital británica la vida fue una pesadilla durante el *blitz*. Acabó viviendo en Ambleside, en el Distrito de los Lagos, a pocos kilómetros de la casa de campo de William Wordsworth, en las afueras de Grasmere, centro legendario del Romanticismo inglés. En Noruega había dedicado tres años a construir un nuevo Merzbau, y en Inglaterra edificó el tercero en un granero de piedra. Lamentablemente, el original, en Hannover, acabó destruido durante un bombardeo aliado la noche del 8 de octubre de 1943.

Después de la guerra, en junio de 1946, Schwitters se quedó de una pieza cuando recibió una carta de su viejo amigo Raoul Hausmann. Le contestó a vuelta de correo, contándole con detalle todo lo que había padecido en el exilio; firmó «Con amor, MERZ». Así empezó una correspondencia que es una lectura entrañable y aleccionadora a la vez, no en última instancia porque se escribían en inglés; un inglés pasable, aunque a veces raro. Los dos sentían que el alemán podía ser peligroso, y llevaban viviendo muchos años en el exilio para sentirse cómodos, o más que eso, comunicándose en otro idioma. «Creo que, como yo, te encuentras en un estado», escribió Schwitters a Hausmann, «en el que ya no puedes hablar en un alemán *corecto*, y tampoco hablar *corectamente* ninguna lengua.»

Los amigos reflexionaron sobre lo que habían vivido dentro y fuera de dadá. Hausmann le confesó lo limitado que se había sentido trabajando bajo esa rúbrica: «Estoy completamente de acuerdo contigo en que tenemos que alejarnos del primer dadá; no has de olvidar que, por los materiales con que yo trabajaba, hubo muchas cosas que dadá nunca entendió.» Schwitters, siempre centrado en el arte, le contestó con un epigrama maravilloso y conciso: «Un juego con problemas serios. Eso es el arte», y, podríamos añadir, eso es dadá. La admiración mutua fue uniéndolos

cada vez más, y Schwitters sugirió cortésmente que Hausmann era «un miembro importante de la vanguardia. Eres mucho más consecuente que yo».

Apenas empezó a cartearse con Schwitters, Hausmann le contó en detalle lo mal que lo había pasado («No tenía con qué vivir») y sus aflicciones físicas («Estoy clavado a la cama»). La respuesta de Schwitters fue cálida, e incluyó también algunas confesiones. «Tengo cincuenta y nueve años. Pero no puedo correr, tengo la presión alta. Y ya casi no me quedan dientes, porque se me cayeron; de no haber sido así, habría muerto.» El 10 de octubre le contó que el año anterior había tenido que «pasar en cama las primeras cinco semanas, después tres semanas por haberme caído sobre una pierna. Después de eso tuve que guardar cama cinco semanas, con gripe. Pero estuve dos semanas ciego y tardé tres meses en recuperarme».

Y las cosas empeoraron. Dos días después de la carta del 10 de octubre, se rompió una pierna y pasó otra temporada postrado en cama. Descorazonado, se retiró de un proyecto que habían concebido Hausmann y él, una revista llamada *Pin*; Hausmann, paranoico, sospechó que los sinvergüenzas de París habían puesto a Schwitters en contra de él. Reanudar la correspondencia no fue en absoluto sencillo.

El final no se hizo esperar. El 22 de noviembre de 1946, Schwitters escribió con tristeza a Walter Gropius, ex director de la Bauhaus y ahora profesor en Harvard: «Alguna vez me gustaría conocer los Estados Unidos. ¿Quién va a invitar a un viejo como yo, que no puede caminar?» No obstante, y aunque casi incapaz de moverse por casa, siguió trabajando en el gélido granero Merz hasta que no pudo más. En cama por última vez, se fue marchitando a lo largo de diciembre; murió el 8 de enero de 1948 mientras dormía. Por irónico que parezca, el día anterior le habían concedido la nacionalidad británica.

A pesar de las calamidades que le había descrito a Schwitters, tras la muerte de su amigo Hausmann vivió varias décadas más. El largo intervalo entre el final de dadá en Berlín y el momento en que

se puso en contacto con Schwitters fue variado y productivo. Su desdichado romance con Hannah Höch terminó por fin en 1922. «Había que animarlo constantemente para que llevara a cabo lo que planeaba y consiguiera hacer algo perdurable», recordó ella décadas más tarde. «Yo podría haber hecho más cosas si no hubiera dedicado gran parte de mi tiempo a cuidarlo y a darle ánimos.»

Después de la separación, la necesidad de una mujer que lo apoyase pareció aumentar. Además de su esposa, siempre tuvo otra compañía femenina durante la década de 1920, y cuando los Hausmann tuvieron que exiliarse durante el Tercer Reich, una joven francesa llamada Marthe Prévot completó el triángulo durante los últimos treinta años de vida del artista. «Sólo veo en él al artista, el amigo de los animales y la naturaleza», dijo Prévot a Hans Richter después de la muerte de Hausmann, «un ser increíblemente flexible y de una ternura inmensa.» A Richter le asombraba que su viejo amigo de los días de dadá pudiera «poner casa con dos mujeres en una sociedad monógama (y a menudo sin recursos económicos)».

Después de dadá, y durante unos años, Höch y Hausmann estuvieron a partir un piñón con Schwitters, y entraban y salían de los estudios de Lissitzky, Moholy-Nagy, Richter y otros artistas de Berlín. Höch solía irse sola de vacaciones a la costa con la familia de Schwitters, donde éste le presentó a la artista holandesa Till Brugmann, con quien Hannah tuvo una larga relación lésbica. Vivieron un tiempo en Holanda, donde se las veía con frecuencia muy animadas en compañía de Theo y Nelly van Doesburg, al menos hasta que los Van Doesburg se fueron a vivir a París en 1924. Pero, según Höch, Brugmann resultó ser tan dominante como Hausmann, y se separaron al cabo de diez años.

Höch vivió el resto de su larga vida en Berlín. Con los nazis todo era distinto, y tuvo que cuidarse de no revelar a los vecinos nada que pudiera apuntar a su pasado dadaísta. Dadá fue vilipendiado triunfalmente en la exposición de «arte degenerado» *(Entartete Kunst*, 1937), que después de Múnich llevó por toda Alemania un extenso corpus de obras maestras modernas. Dos veces fue Höch a Múnich a ver la calumniosa muestra, donde pudo contemplar todo el

panorama del arte moderno y, como ella mismo dijo, las multitudes «disciplinadas» que desfilaban mudas y atónitas ante esas obras. La exposición pretendía mofarse y mancillar, pero, así y todo, Höch sólo vio en el público una masa respetuosa.

A medida que fue creciendo ese tumor maligno llamado Tercer Reich, la configuración europea empezó a fracturarse por completo, del este al oeste, y fueron legión los que tuvieron que dejar su país o vivir un exilio interior. El éxodo de París había empezado incluso antes de la invasión nazi de Francia en 1940. Los surrealistas encabezados por André Breton se trasladaron prácticamente en bloque a Nueva York, y convirtieron la ciudad en una capital de la vanguardia.

Max Ernst fue uno de los que consiguió llegar a Nueva York, pero no sin antes vivir momentos angustiosos. Tras las complicaciones del *ménage à trois* con Paul y Gala Éluard, se había afincado en París justo a tiempo para montar en la ola que lo llevó de dadá al surrealismo, y fue, durante gran parte de la década de 1920, *el* surrealista, sobre todo por sus libros-collages. Breton, que gobernaba con caprichosa mano de hierro, siempre corría el riesgo de perder aliados y amigos; así pues, es posible que la presencia de muchos de ellos en una foto del grupo surrealista de 1932 constituya un testimonio del aguante de los antiguos dadaístas. Además de Arp, Tzara, Ernst, Éluard y Man Ray –junto con Breton–, en la foto se puede ver a otros tres hombres. Dalí, que en ese momento era el niño prodigio del movimiento, está en el centro; detrás de él, el pintor Yves Tanguy y el escritor René Crevel. Diez años después de los suplicios de la segunda temporada parisina de dadá, ahí estaba el rostro, envejecido, aunque todavía joven, del *mouvement*.



Arte degenerado, Múnich, 1937. Los nazis se apropiaron de una consigna que inicialmente fue dadaísta: «Hay que tomarse a dadá en serio», y, para mofarse de los artistas «degenerados», la pintarrajearon en la pared. bpk, Berlín / Kunstbibliothek, Staatliche Museen, Berlín / Art Resource, Nueva York.

La década de 1930 había sido un periodo muy productivo en la vida de Ernst. En 1935, de vacaciones en los Alpes con Alberto Giacometti, escribió que los dos estaban «afectados por la fiebre de la escultura», y dedicándose a extraer bloques de granito de una morrena. «Pulidos maravillosamente por el tiempo, la helada y el clima, son increíblemente hermosos por sí solos», comentó. «¿Por qué no, pues, dejar que los elementos hagan el trabajo preparatorio mientras nosotros nos limitamos a grabar en su superficie las runas de nuestro propio misterio?» Ernst da la impresión de estar canalizando la voz de Arp. Un año antes, Tzara había escrito: «Nadie ha entendido mejor que Max Ernst la manera de volver hacia fuera los bolsillos de las cosas.» Tzara, como Arp, Ernst y Schwitters, seguían siendo fieles a cualquier cosa que el mundo tuviera a bien arrojar. Y si el arte tiene bolsillos, ¿por qué no ser carterista? Que trabaje la naturaleza. El artista sólo ha de tener ojos, y, como sugiere un célebre montaje surrealista (por no hablar de las

ideas «antirretinianas» de Duchamp), ni siquiera eso. Basta con la imaginación para ver lo que se oculta en el centro de las cosas, pero, por desgracia, ver el centro de las cosas no guarda relación con los vientos políticos que soplan en tal o cual momento. No tuvo que pasar mucho tiempo para que Max Ernst quedara atrapado en el punto de mira de su país natal.

El surrealismo se desarrollo ampliamente en la década de 1930, cuando llegó a tener incluso puestos de avanzada en Praga, Bruselas y Londres. En la capital inglesa, Ernst conoció a la joven escritora Leonora Carrington. Como había ocurrido con Gala, no dudó en volver a tirarse de cabeza a las aguas de la pasión erótica.

La relación de Ernst con Carrington floreció mientras Breton apuntaba contra Paul Éluard y exigía que los surrealistas, del primero al último, renegasen de él. Y eso era más de lo que Ernst podía tolerar después de todo lo que el poeta francés y él habían vivido juntos. Tras abandonar el surrealismo, se instaló con Carrington en el sur de Francia, donde compraron una granja en ruinas en Saint-Martin-d'Ardèche, al norte de Aviñón, y se embarcaron en una reforma escultórica completa del exterior, algo que podría describirse como una actualización tridimensional de los frescos que había pintado en las paredes de la casa de Éluard y Gala muchos años antes. Pero corría el año 1938, y el tiempo se acababa.

La guerra estalló en septiembre de 1939, y Ernst, por ser súbdito de un país enemigo, dio enseguida con sus huesos en un campo de internamiento; no pudo salir hasta diciembre, y sólo gracias a la intervención de Éluard. De todos modos, pronto llegó la invasión alemana y se produjo una nueva oleada de detenciones.

Pese a todas las adversidades, Ernst sobrevivió. Veinte años más tarde, la voz de John Russell, su amigo y temprano biógrafo, que seguía sin salir de su asombro, reflexionó así sobre la fortaleza de Ernst y la ignominia de sus padecimientos:

> En mayo de 1940 se llevaron a Max Ernst, esposado, como si fuera un delincuente común. El resto del año vivió unas aventuras tan laberínticas como las de Cándido, pero con la diferencia de que las fuerzas que las

> gobernaban no tenían nada del espíritu de Voltaire. La manera en que lo encerraron en el campo, cómo consiguió escapar, volver a Saint-Martin, cómo volvieron a arrestarlo después de otra denuncia y escapó una vez más para enterarse de que habían aceptado su petición de puesta en libertad y de que estaba legalmente libre... Todo eso puede contarse como una historia de ingenio y dominio de sí mismo; pero en realidad fue el padecimiento de alguien que, como dijo su amigo Joë Bousquet, había llevado durante años «la tremenda carga de ir por delante de toda una generación». Sería inhumano hacer demasiado hincapié en las huidas por los pelos, que abundaron en esa época, cuando el verdadero drama de Ernst fue regresar a Saint-Martin y enterarse de que, antes de marcharse de esa región, Leonora Carrington, enloquecida al verse sola, había llegado al extremo de vender la casa por una botella de brandy [...]. Así pues, el invierno de 1940-1941 lo pasó solo y sin techo en una campiña donde casi todo el mundo se había vuelto en su contra.

Ernst sobrevivió de milagro, y contra viento y marea. No todos sus colegas dadaístas tuvieron que vivir momentos tan angustiosos, pero, así y todo, la historia se ensañó con ellos.

Mientras Ernst salía airoso de esas duras pruebas que podrían haberle costado la vida, Tzara se encontraba en la zona, en el sur de Francia, donde formó parte, con Éluard, de la Resistencia francesa. A fin de cuentas, el rumano tenía más que perder que todos los demás, pues al estigma de artista de vanguardia y comunista se sumaba su condición de judío.

Como Tzara, Wieland Herzfelde y su hermano John Heartfield también se habían afiliado al Partido Comunista. Vivieron el resto de sus días al otro lado del Telón de Acero, en la República Democrática Alemana, mientras Tzara seguía en la Europa Occidental. Es posible que Arp pensara en Tzara cuando, después de la Segunda Guerra Mundial, comentó: «Algunos viejos amigos de los días de la campaña dadaísta, que siempre lucharon por sus sueños y por la libertad, ahora están asquerosamente preocupados por objetivos de clase, y trabajando para convertir la dialéctica hegeliana en una melodía de organillo. Meten en el mismo saco, y a conciencia, la poesía con el Plan quinquenal; pero esa idea de estar tumbado y seguir de pie al mismo tiempo no saldrá adelante. El

hombre no se permitirá convertirse en un número fregado e higiénico.» Desde el eterno mirador de la Suiza pacifista, a Arp nunca le resultaría fácil entenderse con las exigencias del compromiso político.

Y el compromiso político de Tzara –prolongación de la determinación y la propensión a la ira con la que dirigió la carga de dadá– se mantuvo una vez terminada la guerra, aunque él siguió escribiendo una poesía que difícilmente podría calificarse de «comprometida» en el sentido convencional del término, además de cultivar, con un celo cercano a la devoción, su colección cada vez más extensa de arte africano, conforme a la postura anticolonialista que mantuvo durante décadas. Guardaba su colección en la espectacular casa modernista que construyó para él (con los recursos de su acaudalada esposa sueca) el arquitecto vienés Adolf Loos, famoso por haber declarado que la ornamentación era un crimen y ensalzar una consigna muy cara al escritor rumano: «Si el trabajo humano consiste sólo en destruir, es un trabajo genuinamente humano, natural, noble.»

Fue en esa casa, en Montmartre, donde Tristan Tzara murió en 1963, más joven que los colegas que lo habían acompañado en ese viaje llamado dadá, pero con muchos más años si se tiene en cuenta todo lo que había vivido. Lo que escribió en su oración fúnebre a Schwitters también podría aplicarse a él: «Es uno de los que han cortado a la palabra arte la aureolada mayúscula A y han vuelto a colocar esa palabra en el nivel de las manifestaciones humanas.»

Tzara había sido, desde el principio, el documentalista minucioso del movimiento dadaísta, pero desde el punto de vista generacional era uno de los miembros más jóvenes, y cuando cumplió treinta años, dadá ya era historia. Cuando murió, de cáncer de pulmón, ya había entrado y salido también del surrealismo encabezado por Breton (a los dadaístas franceses se los podría definir de surrealistas que aún no sabían que lo eran). De hecho, un desafortunado efecto a posteriori del ascenso y el largo reinado del surrealismo consistió en dejar a dadá en un segundo plano, como si fuera poco más que un ensayo del número principal. (Ese resultado

final, con la pareja Dadá-Surrealismo, se perpetuó en un gran número de exposiciones, empezando por «Arte fantástico, dadá, surrealismo», en el MoMA en 1936, revisitada en el mismo museo en 1968 con «Dadá, el surrealismo y su legado». En una fecha tan tardía como 2009 se organizó en Roma la importante exposición «Dada e Surrealismo». En 1971 había visto la luz la revista *Dada/ Surrealism*; y aunque dejó de publicarse en 1990, resucitó con el mismo título en 2013. Así pues, la segunda vida de ese becerro bicéfalo aún no ha terminado.)

Huelsenbeck, el rival de Tzara, también produjo una auténtica avalancha de documentos, compendios, manifiestos y perspectivas históricas de dadá. Había empezado a hacerlo en 1917, poco después de echar en el caldero berlinés la palabra sagrada como si fuese un delicado huevo de petirrojo, y la vida superó también a Huelsenbeck, que ejerció profesionalmente de médico, novelista y corresponsal en el extranjero. El popular periódico *Berliner Illustrirte Zeitung* lo envió a China en 1928, y esa experiencia le proporcionó material para su libro de viajes *Der Sprung nach Osten* («El salto a Oriente») y una novela titulada *China frisst Menschen* («China devora a la gente»). También fue corresponsal en Haití, Cuba y los Estados Unidos. En 1933, con la llegada de Hitler al poder, lo expulsaron de la Unión de Escritores, y vivió varios angustiosos años buscando la manera de emigrar.

Finalmente, en 1936, le permitieron entrar con su familia en los Estados Unidos. George Grosz había llegado antes, y ambos se dedicaron con vehemencia a convertirse en su respectiva versión del norteamericano medio. Grosz dejó de cultivar la sátira feroz para pintar estudios bucólicos de la naturaleza, y en su autobiografía revisionista –*Un sí menor y un no mayor*–, dadá queda relegado a la categoría de episodio relativamente intrascendente. Huelsenbeck, que pasó a llamarse Richard Hulbeck, se dedicó a la psicoterapia existencialista. En la década de 1950 tomó la decisión de rehacer el dadaísmo a imagen del existencialismo, la tendencia que en esos años hacía furor. Después de jubilarse, vivió sus últimos años en Suiza, como una paloma mensajera que hubiese regresado a la experiencia fundacional de su vida en el país de dadá.

Es posible que Tzara y Huelsenbeck terminasen muy lejos el uno de otro, pero la distancia no sirvió para que se reconciliaran. Se habían criticado mutuamente casi desde los primeros días de dadá, y esa rivalidad la exacerbó el hecho de que el *Almanaque Dadá* de Huelsenbeck convirtiera a su autor en un prestigioso archivero y en toda una autoridad del movimiento, mientras que Tzara iba quedando cada vez más atrapado en el tumultuoso mundillo parisino.

La hostilidad entre Tzara y Huelsenbeck tocó techo cuando, un cuarto de siglo después, el artista norteamericano Robert Motherwell pensó que sería útil editar para el mercado anglófono un dossier de los principales documentos dadaístas. Max Ernst sugirió que Tzara podía colaborar con un panorama general, y el año siguiente, mientras Arp estaba de visita en Nueva York, se puso en marcha la idea de publicar colectivamente un «Manifiesto dadá 1949», que firmarían media docena o más de los dadaístas que aún vivían.

El problema empezó cuando a Huelsenbeck le pidieron un texto para dicho manifiesto. Tras leerlo, los demás fueron retirándose uno a uno, y al final Tzara dejó caer la bomba: si incluían el texto de Huelsenbeck, no permitiría que se publicara el suyo, titulado «Introducción a dadá». También Huelsenbeck quedó consternado por la negativa de los otros a firmar su texto.

Fue necesario un importante despliegue diplomático entre bastidores para que Motherwell diera con la solución. El libro no incluiría el «Manifiesto dadá 1949» de Huelsenbeck ni la «Introducción» de Tzara; en cambio, se publicarían como folletos que se venderían por separado a veinticinco centavos cada uno. (Sólo treinta años después, en 1981, cuando Harvard University Press reimprimió *Dada Painters and Poets*, los dos textos en conflicto se incluyeron en el libro propiamente dicho, donde siguen hasta hoy, en los últimos asientos del autobús, uno junto al otro entre la bibliografía y el índice.)

Puesto que Tzara y Huelsenbeck redactaron sus textos por separado, no hay en ellos un enfrentamiento explícito, nada que indique discordia. Los dos se atribuyen la autoridad moral. «Dadá nació de una necesidad moral», escribió Tzara, la necesidad de una

generación concreta de separarse de la evidente calamidad de «los conceptos vaciados de toda sustancia humana, por encima de objetos muertos y ganancias ilícitas». Huelsenbeck dijo casi lo mismo, pero desde una perspectiva ligeramente distinta: «El malentendido que afectó al dadaísmo es una enfermedad crónica que sigue envenenando el mundo. En esencia, puede definirse como la incapacidad de una época racionalizada y de personas racionalizadas para ver el lado positivo de un movimiento irracional.»

Entonces, ¿cuál fue la causa del revuelo, por qué todo ese follón? No ayudó nada que muchos años antes, en 1920, Huelsenbeck hubiese menoscabado públicamente a Tzara en su *Almanaque Dadá* cuando dijo que «[Tzara] se había entronizado él solo como el pope ungido y electo del movimiento internacional dadá». En cuanto a Tzara, se mantuvo firme en su limitada comprensión de dadá como un asunto exclusivamente literario («una breve explosión en la historia de la literatura»), inseparable, además, del surrealismo que vino después.

El problema se debió a la impertinencia de Huelsenbeck, que quiso hablar en nombre de todos (aunque hay que reconocer que solicitó hacerlo). En el «Manifiesto dadá 1949» pueden leerse reiteradas referencias a los «firmantes», «los abajo firmantes», aunque, por supuesto, cuando se publicó en 1951, la única firma era la suya. Casi al final del texto, escribió: «Los anteriores manifiestos dadá han sido autos acusatorios. Este último aspira a ser un documento de la trascendencia.» Bravo por la idea, pero resultó ser el preludio del fin. Seguía una «Nota» aparentemente neutra: «Por motivos relacionados con la exactitud histórica, los abajo firmantes consideran necesario declarar que el dadaísmo no lo fundó Tristan Tzara en el Cabaret Voltaire de Zúrich.» ¡Ay!

Pasar tan rápidamente de afirmar que su manifiesto trascendía las tácticas incriminatorias previas a insistir sin ninguna clase de escrúpulos en la «exactitud histórica» iba en contra del espíritu dadaísta, que siempre había sido indiferente a los hechos. Además, quedaba por resolver la cuestión de la paternidad, un tema tan espinoso ya en 1922 que a Hans Arp se le había ocurrido la

delirante solución dadaísta de proclamar la prioridad de Tzara, porque él, Arp, podía dar fe de haber estado ahí con sus doce hijos (añadiendo: «las fechas sólo interesan a los imbéciles y a los profesores españoles»). En una palabra, todo se redujo a lo siguiente: ¿queréis la verdad? ¿O queréis el mito? Es la vieja historia de siempre, y continúa acosando a todos los empeños humanos. Más tarde se inmortalizó en la película *El hombre que mató a Liberty Valance*. Si en lugar de James Stewart y John Wayne ponemos a un rumano retaco y a un alemán socarrón, el clásico *western* de John Ford es una parábola de dadá.

Ahí estaba la historia de dadá, disponible para quien la quisiera. Pero llamarla «historia» era arriesgado si se tenían en cuenta los antecedentes de la antología de Motherwell. Al parecer, los dadaístas que aún vivían estaban demasiado comprometidos con sus respectivas versiones de dadá y no querían problemas. No obstante, a medida que fue pasando el tiempo, la tormenta amainó; en cualquier caso, era una crónica a la espera de que otro la contase.

Hans Richter, ex integrante del movimiento, fue el siguiente historiador de dadá. Su participación había sido temporal, pero fundamental; de ahí que su interés en mantener encendida la llama ponga la amistad por encima de la rivalidad. En Zúrich, tan pronto conoció a Viking Eggeling, Richter ya había empezado a buscar el «bajo continuo», la figura del *magister* o la firma de validez universal, y así fue como se puso a explorar nuevos medios de expresión; se hizo cineasta poco a poco, a lo largo de la década de 1920. Ayudó a organizar «Der absolute Film» (Berlín, 1925), un festival de cine abstracto que tuvo una gran influencia, y le encargaron que se ocupara de la sección de cine de la importante e innovadora exposición *Film und Foto* (Stuttgart, 1929), fuente de inspiración para su libro *Enemigos del cine hoy – Amigos del cine mañana*.

Antes de verse obligado a dejar Alemania, Richter hizo casi veinticuatro películas, entre ellas la titulada *Vormittagsspuk* («Fantasmas antes del desayuno»), en la que, gracias al trucaje

cinematográfico, cobra vida todo un mundo de objetos inanimados. También rodó documentales sobre temas de actualidad, como *La nueva vivienda* y *Rusia y nosotros*. En los Estados Unidos, su país de adopción, encontró una comunidad de dadaístas, ya mayores, y otros exiliados europeos dispuestos a disfrazarse para realizar incursiones esporádicas en Dadalandia, en películas como *Sueños que el dinero puede comprar, 8 x 8: Sonata de ajedrez* y *Dadascope*. En esos días escribió también *Dadá: arte y antiarte*, que se publicó primero en Alemania en 1946 y el año siguiente en traducción inglesa. Fue un trabajo por encargo, y a él le gustó tomarlo, en parte, como un escaparate de textos e imágenes. Al final, el editor insistió en cortar unas sesenta páginas, y algunas de ellas fueron la base de una exposición que Richter preparó para el Instituto Goethe de Múnich dos años después.

Gracias a que Richter había conocido personalmente a las figuras fundamentales del movimiento, *Dadá: arte y antiarte* sigue editándose hasta hoy. Gran parte de su valor refleja la distancia geográfica e histórica que, en el momento de redactarlo (casi cincuenta años más tarde), confirió al libro un toque de imparcialidad. El subtítulo (que no se utilizó) para la versión original en alemán permite comprender el punto de vista del autor: «Contribuciones al desarrollo cultural del siglo XX». Richter tenía escaso interés personal en la obra, ya no tomaba parte en la carrera; *Dadá: arte y antiarte* fue sólo un depósito de recuerdos sazonados por una larga amistad y vueltos a contemplar con una mirada exigente. El autor se sintió obligado a concluir con un capítulo dedicado al neo-dadá, un término y una actitud de moda en esos días para referirse a los happenings y al pop art. Richter sentía curiosidad, pero era escéptico: «Es inútil emplear un efecto de choque», señaló, aun cuando reconocía que cada generación debía tener su propia vanguardia.

El pasado era otra historia. Por haber sido uno de los primeros integrantes de dadá, Richter sabía que siempre se impondría la memoria personal. No obstante, trató bien a los recuerdos, consciente de que, si bien la memoria nunca es infalible, las versiones que van surgiendo cuentan siempre su propia verdad.

«Desde el principio», escribió, dadá fue «sustituido con una imagen especular completamente borrosa de sí mismo. Desde entonces, incluso el espejo se ha roto. Cualquiera que encuentre hoy un trozo de ese espejo puede leer en él su propia imagen de dadá», un reflejo que sólo podía ser el punto de vista personal del espectador. «Así pues, dadá se ha convertido en mito.» Mito, leyenda, historia, memoria: ¿cómo encontrar las migas dejadas en el bosque para que nos lleven de vuelta a dadá? Conviene no olvidar las palabras de Johannes Baader: «únicamente lo sabe el *Oberdada*, y no va a decirlo».

EPÍLOGO: LA OTRA VIDA DE DADÁ

Los que fundaron el Cabaret Voltaire en 1916 vieron derrumbarse su mundo a causa de la Gran Guerra. Cuando dadá parpadeó y vio la luz en medio de esa calamidad, sus partidarios depositaron en él todas sus esperanzas y, aunque recordando todavía una cultura que ya no existía, se aferraron a dadá con la tenacidad de un náufrago en un bote salvavidas.

Indignados por un mundo que se hacía pedazos mientras se llenaba la boca con las beaterías tradicionales, los dadaístas decidieron devolver la bofetada y blandieron la destrucción como arma creativa. Conscientes de que después del cese de las hostilidades sería imposible volver a la vida normal, cargaron contra las pocas fantasías de normalidad que quedaban, en caso de que quedara alguna. No obstante, a pesar de que sus principios les mandaban reaccionar de esa manera contra la demencia de la Primera Guerra Mundial, fue el dadaísmo el que se quedó con la etiqueta de nihilista, no los líderes militares y políticos que ordenaron la carnicería.

Ezra Pound fue uno de los primeros en evaluar con exactitud el legado de dadá: «Han satirizado a la santa iglesia de nuestro siglo (el periodismo), han satirizado la actitud gazmoña para con "las artes" (las artes en general, sin distinguir si tal o cual obra contiene un mensaje). Han abandonado toda pretensión de imparcialidad.» Pound comprendió mejor que todos los que en aquella época no pertenecían al movimiento que la prensa necesitaba unos azotes y que el «arte» debía recibir su merecido; y, también, que la imparcialidad no tenía sentido en un mundo que se había vuelto loco. Que cada cual eligiera sus batallas y cargase con las consecuencias. Pound admiraba a los dadaístas por haber hecho exactamente eso.

Dadá era un modelo de lo que en la década de 1930, unos años cargados de tensiones políticas, llegó a conocerse como arte y

literatura «comprometidos», pero rara vez permitió que sus compromisos parecieran convencionales. Su iconoclastia no conocía límites. Los dadaístas (o apenas un puñado de ellos) sólo apoyaron explícitamente una circunstancia sin precedentes, la Revolución de Noviembre en Berlín. Como era previsible, la iconoclastia de dadá se diagnosticó como un trastorno juvenil, irreverente; «bufones en la tragedia de la destrucción de Europa», así llamaron a los dadaístas, pero fueron ellos los que reconocieron, mucho antes de que tuviera un nombre, el absurdo al estilo trampa-22 que Joseph Heller inmortalizó en su novela sobre la Segunda Guerra Mundial, una guerra de la que surgió el término *snafu* (acrónimo de *«situation normal, all fucked up»*, algo así como «sin novedad en el frente: todo se va a la mierda», sinónimo de una situación ridículamente caótica). Y los dadaístas fueron los primeros en explorar ese intrincado terreno.

Dadá también contribuyó a crear otros paisajes memorables. Un año después de escribir su valoración de dadá, Pound ya vivía en París, donde tenía un amigo íntimo en Picabia. Cuando T. S. Eliot le pasó, para que le echara un vistazo, el borrador de un poema titulado «He Do the Police in Different Voices» («Él hace de policía con distintas voces»), Pound cogió sus tijeras y las aplicó al poema de manera auténticamente dadaísta, y gracias a esos cortes Eliot pudo escribir *La tierra baldía*, el poema más influyente del siglo XX.

La tierra baldía indignó a la crítica tanto como la había indignado dadá. La revista *Time* publicó una cínica reseña del poema de Eliot con este título: «¿Tiene derechos el lector ante el tribunal de la literatura?» Sugiriendo que *La tierra baldía* era una patraña, el crítico la comparó con el *Ulises*, una obra en la que «Joyce había sacado casi medio millón de palabras de aquí y allá» y las «había agitado en un sombrero colosal»; repitiendo así (sin mencionarlo, y posiblemente sin saberlo) la fórmula original para escribir un poema dadaísta. Un crítico inglés, refiriéndose al poema de Eliot, dijo: «Cuánto papel desperdiciado» (jugando con *waste land, waste paper)*, y lo arrojó a esa pila de basura de la que Kurt Schwitters sabía extraer tanta y tan insondable belleza.

Sin embargo, hubo quien supo ver en *La tierra baldía* la misma

clase de vida microbiana ya identificada en dadá unos años antes. Por ejemplo, Conrad Aiken, amigo de Eliot, reconoció que el poema era bueno precisamente «en virtud de su incoherencia», y detectó en la obra de Eliot una exhortación disimulada, pero no del autor, sino como surgida del caos de la civilización moderna, una exhortación que luego se expresó, no sin cierta acritud, en el título de un álbum de Talking Heads de 1984: *Stop Making Sense:* «Basta ya de cosas con sentido.» Como reconocieron los dadaístas desde sus comienzos en Zúrich, el sentido que caracterizaba a las decisiones racionales para mandar a la muerte a toda una generación era inaceptable.

Para dadá, los efluvios cotidianos eran un espejo digno de admiración para lo que el arte tuviese que reflejar y devolver a la sociedad. Su arte no tenía nada que ver con el virtuosismo. Bastaban la casualidad y la elección. Al acogerlo todo en su seno, dadá dio validez a lo inferior, lo no oficial, y redimió a todo lo que se incluía en la categoría de basura. En el caso de Schwitters, eso significaba literalmente desechos de las calles, billetes del tranvía arrojados al suelo, ruedas de bicicletas rotas; por su parte, Marcel Duchamp prefería la chatarra como un botellero o una pala, y sólo le daba realce con los títulos que ponía a sus *ready-mades*. Tanto Schwitters como Duchamp dejaron claro que la curiosidad y el ingenio no conocen límites naturales.

Cuando esa sensibilidad redentora se propagó por el mundo, lo despreciable demostró ser un depósito desbordante de posibilidades. El poeta norteamericano John Ashbery reconoció en ese campo «un lenguaje que existía antes de dadá y que siempre ha existido», aunque «el camino de vuelta a ese lenguaje fue lo que dadá descubrió de un modo contundente». Era el lenguaje de la inocencia creativa que ya había atisbado Hugo Ball cuando vio a los dadaístas como los bebés en pañales de una secta gnóstica. Es probable que Simon Rodia no hubiera oído hablar nunca de dadá mientras construía las Torres Watts, y el cartero francés Ferdinand Cheval tampoco podía saber nada, porque terminó su Palais Idéal antes de que se inaugurase el Cabaret Voltaire, pero tanto Rodia como Cheval y su obra están entre esos artistas y esos

monumentos «caseros» que ahora ocupan un lugar en el árbol genealógico de Schwitters y su Merzbau. En 1920, la carnavalesca Dada-Messe de Berlín también llegó a ser un prototipo para grandes exposiciones en galerías y museos en las que la obra se integra en un entorno total.

El reconocimiento, por parte de dadá, del potencial artístico de la basura y el revoltijo, de los escombros y el caos, ha tenido un impacto duradero en el arte posterior y en todos los medios de expresión. El siglo XX fue pasando, y la animación iconoclasta de dadá acabó siendo una fuente inagotable de inspiración para artistas de todas las tendencias. Lejos de ser exclusivamente un medio de destrucción, el dadaísmo demostró que era capaz de ser una influencia, una fuerza progresista.

Entre los rasgos más perdurables de la caja de herramientas dadaísta se encuentran la irreverencia y el ingenio, la indiferencia a valoraciones culturales como lo sublime y lo vulgar, el gusto por los entornos interactivos y la mezcla de materiales y formas que el antropólogo Claude Lévi-Strauss identificó en el *bricoleur* (el manitas). Teniendo en cuenta el conservadurismo inherente a las instituciones culturales, esas «herramientas» eran los ingredientes básicos que sólo pudieron asimilar furtivamente artistas que trabajaban en solitario o en grupos no muy numerosos.

Tuvo que pasar mucho tiempo para que, terminada la Segunda Guerra Mundial, se pudiera valorar el impacto de dadá. La antología de Robert Motherwell fue un recurso histórico importante en Norteamérica, y en 1952 el escritor y conservador francés Michel Tapié publicó *Un art autre*, un estudio en el que define a dadá como punto de partida de una gran emancipación artística. Según Tapié, gracias a dadá se habían acabado los ismos y la necesidad de esos arietes que las instituciones oficiosas y altaneras conciben para demoler «en colaboración». Después de dadá, «sólo queda la aventura individual».

Sí, desde un punto de histórico, dadá fue un fenómeno colectivo, pero prevaleció lo individual, y en este libro hemos seguido el rumbo divergente e idiosincrático de figuras sin parangón en su

individualidad: Hugo Ball, Tristan Tzara, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Francis Picabia, Marcel Duchamp... Si uno se detiene a pensarlo, no hay en los anales de dadá una sola personalidad sumisa, anónima y discreta.

Dadá no puede separarse del brío y el valor personales de sus representantes a título individual. Cuando migró a diferentes contextos con esos avatares, se disolvió como una pastilla en receptáculos culturales diversos, y, aunque nadie supiera que había llegado, los tonificó con sus soluciones inimitables. Al fin y al cabo, no siempre fue fácil tener a mano lo que ahora sabemos de dadá. La irreverencia propia de los dadaístas, combinada con la inclinación a repartir información falsa a diestro y siniestro, fue, durante décadas, un obstáculo bastante molesto.

Tomemos como ejemplo a los Beatles. La portada del elepé *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* se asemeja a una velada dadaísta, y los chicos de Liverpool se superaron con el *White Album*, un gesto de retracción absoluta que sólo podía funcionar en manos de los músicos más famosos del mundo. El *White Album* es un testimonio de ese enorme espacio en blanco que dadá había depositado en el mundo, y sirve para no olvidar que la retracción y la creación son recíprocas. Nada se crea de la nada. Crear siempre significa absorber o destruir algo. El espacio blanco y virgen de la página se llena con marcas (como la mancha de tinta de *La Santa Virgen* de Picabia); el color ensucia la blancura del lienzo; la bola de arcilla acaba mutilada sin piedad por el torso humano que emerge de ella.

Cierto, tales ejemplos pertenecen a las artes, pero los dadaístas, como muchos otros modernistas, querían que las artes se derramasen en la vida. Al denunciar el arte como una forma de comercio, desdibujaron y atravesaron los límites para que fuese imposible saber cuándo o dónde el arte puede sorprendernos, y ni siquiera si es arte. Esa actitud demostró ser una indeterminación muy fecunda.

Al denunciar el arte concebido como santuario, los dadaístas lo convirtieron en un medio práctico de renacimiento y resurrección, un agente en la ardua tarea de volver a la vida y empezar de nuevo al

final de un trauma histórico. Sin embargo, eso no les impidió usar el arte como arma para frenar cualquier regresión y oponerse a todo retorno al solaz histórico en forma de anhelado Shangri-La.

Si bien es fácil hacer excesivo hincapié en la agresión dadaísta, también es importante recordar su humor, por mordaz que fuese; por ejemplo, la adaptación de la tragedia clásica griega que hizo Walter Mehring para una parodia con marionetas de la República de Weimar o las piezas teatrales de Tzara, en las que, a manera de pastiche del cuerpo político, hay partes del cuerpo que se pavonean por el escenario soltando inanidades. Dadá tiene ciertas afinidades con los números de los payasos de circo, con la bufonada, aunque no puede decirse que los dadaístas fueron los únicos que sintieron una gran admiración por Charlie Chaplin. Es posible que la comparación más exacta no sea Chaplin, sino los hermanos Marx. De la misma edad de Schwitters, Hausmann y otros dadaístas, Groucho y Harpo eran auténticos veteranos del vodevil, un género muy caro a dadá cuando surgió en el Cabaret Voltaire. *Sopa de ganso* (1933), con su imitación burlesca de la guerra y la mera pose política de la diplomacia internacional, puede ser el ejemplo más puro de un dadá sin dadaístas. «Quiero cuarteles generales, no cuartos traseros» –de la escena de la batalla– podría salir directamente de un *sketch* dadaísta, igual que: «¡Recuerda que estás luchando por el honor de esta mujer, que ya es más de lo que ella misma ha hecho jamás!» El humor incisivo también era un elemento connatural de los poemas y cuentos de Kurt Schwitters, y no resulta difícil imaginar a Anna Blume divirtiéndose con Groucho o Harpo.

Distinguir la influencia real de dadá de su tan cacareada herencia constituye un verdadero desafío. Adjetivos como *dadaísta* y *surrealista* vienen rápido a la mente de muchas personas que no saben nada de la historia que hay detrás de ellos. Tampoco es sencillo valorar cuánta información concreta se utilizó para dar forma a unas actividades que, en apariencia, son deudoras de dadá. Grupos de comediantes como Monty Python y el Firesign Theatre presentan una afinidad innegable con el espíritu dadaísta, pero cuando iniciaron su andadura, en la década de 1960, dadá ya

quedaba muy lejos y no estaba tan bien documentado como ahora. ¿Herencia (algo en el aire) o influencia (transmisión por contacto)?

En arte podemos encontrar rastros inequívocos de dadá en todas partes, especialmente en esa actitud hágalo-usted-mismo que va contra todos los derechos que se arrogan el profesionalismo, el lustre y las credenciales. La fértil relación de Schwitters con la basura llegó a ser un modelo que inspiró a muchos artistas, y permitió que alguien como Robert Rauschenberg se librase de la carga agobiante y «heroica» del expresionismo abstracto. Cuando Rauschenberg vio por primera vez obras de Schwitters en la galería Janis en 1959 –después de haberle colocado un neumático a su famosa cabra embalsamada en uno de sus «combinados»–, el norteamericano, refiriéndose al inventor de Merz, dijo: «Tengo la sensación de que lo hizo todo sólo para mí.»

La aceptación generalizada de la materialidad en estado puro fue para Joseph Beuys un regalo del cielo. La invasión imparable de publicaciones de los medios de comunicación proporcionó a los artistas de la posguerra, como el inglés Richard Hamilton y el norteamericano James Rosenquist, un cuerno de la abundancia repleto de materias primas que estaban esperando la llegada del arte pop. Detrás de la vertiginosa provocación de los grafitis urbanos de los que surgió Jean-Michel Basquiat están los monigotes de George Grosz (al artista alemán le habría encantado uno de los primeros seudónimos de Basquiat, SAMO, *«same old shit»*: la misma mierda de siempre). Ampliar la lista de ejemplos equivaldría, tal vez, a un epílogo interminable. *Lo bueno, si breve*... Para citar a los propios dadaístas, baste con decir Dadá triunfa, y, en su momento y en su lugar, ese triunfo fue suficiente.

En su día, el triunfo de dadá llevó el semblante de sus representantes individuales, pero el espíritu dadaísta migró y su microbio virgen infectó a las generaciones venideras. Cuando los expertos empezaron a atribuir los rasgos de dadá a artistas posteriores, no siempre los recibieron con los brazos abiertos. El término neodadá surgió a finales de la década de 1950, pero para muchos de esos «neo-dadaístas», como Daniel Spoerri en Europa y Allan Kaprow (pionero de los happenings) en los Estados Unidos,

era despectivo, como si los llamaran «anticuados» o dijeran que lo que hacían «ya estaba hecho» y para qué se tomaban la molestia. Su punto de razón tenían, pero pensar en dadá como si fuese un movimiento artístico más, con su bolsa de trucos perecederos, es no entender en absoluto el dadaísmo, que tendió a disolverse cada vez que empezaba a adoptar las características de un movimiento. Por esa razón se fue a pique en París, mientras Tzara intentaba mantener su integridad en el congreso de Breton sobre el «espíritu moderno». Tzara insistió en que dadá no era *moderno*, pero eso tampoco quiere decir que fuese antiguo o inmune a lo actual. Antes al contrario, el dadaísmo no podía ser más actual, y en ningún caso fue un monumento. En su manifiesto de 1918, Richard Huelsenbeck afirmó que dadá, con su «audaz alma cotidiana», era «la relación más primitiva que se puede tener con la realidad que nos rodea».

El mundo fue cambiando, y la influencia de dadá también. Durante la Guerra Fría, las funestas presiones históricas que habían estado en el origen de dadá tuvieron un impacto comparable en otra generación. La orientación «antiarte» dejó de ser un reproche desde los márgenes. El *art brut*, Cobra, el brutalismo, Gutai, el cinetismo, el letrismo, la Internacional Situacionista, el *nouveau réalisme*, Semina y la Rat Bastard Protective Association, Fluxus, el accionismo vienés, el *arte povera...* Es larga la lista de iniciativas artísticas a escala mundial que surgieron durante la Guerra Fría, y llevan la impronta de dadá, como si el *mouvement* fuese el ángel de la historia que había previsto Walter Benjamin, ese *angelus novus* lanzado hacia el futuro con una pila de escombros cada vez más alta.

Si para los artistas de la segunda posguerra dadá fue la cara creativa de la destrucción, su influencia culminó en 1963 con el simposio *Destruction in Art,* organizado en Londres por Gustave Metzger. Judío ortodoxo, Metzger se había refugiado de los nazis en Inglaterra en 1939, cuando apenas tenía trece años. En su madurez artística, llegó a ver la posibilidad de una devastación nuclear como algo aún más amenazador que el Holocausto. Fue un pionero del arte «autodestructivo» como «instrumento valioso para la

psicoterapia de masas en sociedades donde la eliminación de las pulsiones agresivas es un factor fundamental del colapso del equilibrio social».

A diferencia de la tendencia general a exonerar todo lo difícil de controlar calificándolo de neo-dadá, el punto de vista terapéutico de Metzger era fiel al movimiento original, una respuesta a la Guerra Fría que se nutría de la alarma de dadá ante la Gran Guerra. En el simposio de Londres, Yoko Ono dio una charla en la que ella también reafirmó la profunda convicción dadaísta: «En este momento, la única clase de destrucción intencional que me interesa», dijo, «es la que trae consigo una construcción mayor.»

Además de esa etiqueta de «nihilista» que dadá no conseguía quitarse, el uso de esos materiales abyectos que tanto gustaban a los artistas del movimiento hacía que las instituciones culturales anduvieran con pies de plomo a la hora de manejar, por no hablar de conservar, obras de arte perecederas. Así pues, dadaístas como Arp y Taeuber se negaron a plegarse al egotismo endémico de los medios de comunicación exaltados y dijeron no a la pose heroica del artista. Nada de eso. Dadá defendía el diletantismo («Arriba, diletantes» era el lema de *Die Schammade*, la revista de Max Ernst) y desafiaba a la cultura del profesionalismo servil, y con su deseo de hacer bajar al arte de su pedestal, inspiró una iconoclastia sin tregua.

Todas las artes tienen un vocabulario heredado para referirse a las distracciones intrascendentes: la bagatela en música, el cómic en las artes visuales, el *limerick* en la poesía inglesa. Son una manera de decir que, en realidad, «esto no es arte, pero de vez en cuando no está mal tontear un poco». Pero todo cambió cuando el dadaísmo empezó a tratar ese arte menor como si fuese el protagonista del espectáculo, no porque así se degradaron las modalidades más elevadas, sino porque dadá celebraba el espíritu primigenio del *juego*, tan evidente en la mesa de dibujo de un arquitecto como en la figura geométrica que se dibuja con tiza en el suelo para jugar a la rayuela.

Tras su desaparición, el impacto más generalizado de dadá tuvo

poco que ver con su iconoclastia, con su crítica de las instituciones políticas, su propia política e incluso con su agilidad y su ingenio para moverse en los círculos artísticos. Cuando uno se pone a rastrear el legado dadaísta, comprueba que es cierto que el diablo se esconde en los detalles. El «arte cisoria» de dadá, junto con sus fructíferas estrategias para reformular sus propósitos, pronto impregnaron las artes en general.

El montaje rápido en cine y televisión, por ejemplo, los procedimientos de sampleado del hip-hop y el *mash-up* estético tan de moda hoy, son pruebas de que las iniciativas dadaístas siguen floreciendo en los nuevos medios. Navegar por Internet se parece a una práctica creativa prescrita por Tzara: recorte un artículo del periódico y vaya sacando las frases de un sombrero. Más recientemente, el auge de las redes sociales ha venido a confirmar el toque de sorpresa que Tzara incluyó en su técnica: *el poema se parecerá a usted*. Flarf, un novísimo movimiento poético, se caracteriza por pescar en la red vocabulario combustible, y ejecuta la maniobra de Tzara no con una chistera, sino a golpe de ratón.

El fotomontaje también forma parte de la omnipresente herencia que nos dejó dadá. En cuanto innovación técnica –sobre la que tanto discutieron los dadaístas de Berlín por la cuestión de la paternidad–, el fotomontaje lo practicaron artistas indiferentes a sus orígenes, y no tardó en convertirse en una herramienta básica de la publicidad. Si alguien que trabajase en una empresa de la neoyorquina avenida Madison, cuna y centro de la industria publicitaria desde la década de 1920, supiera algo sobre dadá, no hablaría, usaría el fotomontaje.

Con todo, no es el fotomontaje la única herramienta de la publicidad moderna que lleva la impronta de dadá, que también se refleja en la organización no lineal de los anuncios, en la asimetría, la incongruencia y el empleo de la evocación en lugar de la explicación racional. Un anuncio de una revista de antes de dadá presenta la imagen del producto tal como es, arropada en la letra pequeña de sus bondades. En la década de 1930, es posible que el producto ni siquiera se viese y su lugar lo ocupasen algunas imágenes aparentemente faltas de relación entre sí, moviéndose,

quizá, en un espacio torcido en el que un eslogan tiembla como una misteriosa pluma, algo que la baronesa Elsa podría haber lucido cuando salía a pasear por la Quinta Avenida.

Dadá prescindió de la lógica del encuadre y la perspectiva privilegiada e introdujo esa inmediatez táctil que tanto llamó la atención de Marshall McLuhan (véase *La novia mecánica,* 1951). Estudiante de las tendencias artísticas modernas, McLuhan observó en la publicidad comercial un intrigante parecido estructural con la literatura más «avanzada». El consumidor reaccionaba de manera subliminal a las estrategias publicitarias visualmente perturbadoras y que ya no se dirigían a su racionalidad. Sin embargo, en un museo o en un poema esas mismas estrategias se consideraban incomprensibles, e incluso nihilistas. Al final, cuando el comercio hizo suyas las tácticas de la vanguardia, fue más fácil comprenderlo todo, desde un gesto social hasta una obra de arte, como un «anuncio de mí mismo», para emplear el título de Johannes Baader –que Norman Mailer repitió cuarenta años después.

En general, se dio por sentado que dadá era el *broker* de la ética del todo vale, tan evidente en el arte moderno. El estigma asociado a esa actitud implica que la cosa ya no va de arte, sino de autobombo. Las astucias del *Oberdada*, junto con el extendido gusto de dadá por la publicidad moderna y esa burla que fue la noticia sobre un duelo entre dadaístas en los Alpes... Nada parece distinguirse de los boletines que Ben Hecht enviaba desde Berlín, informando sobre una carrera entre una máquina de coser y una máquina de escribir. La verdad y el mito se fusionan a la perfección en el desparpajo que dadá fomentó.

Pero la influencia es un proceso con muchas sutilezas de detalle, y los vástagos de la fertilización cultural pueden ser sorprendentes. En *Rastros de carmín* (1989), Greil Marcus afirmó que el punk era hijo de dadá. Pero ¿cualquier aficionado furioso e indignado es un dadaísta latente? ¿Es posible asentar cualquier clase de disidencia en el balance de dadá? ¿Marlon Brando montando en moto en *Salvaje*? ¿Elvis Presley meneando las caderas? ¿Charles Manson inspirándose en «Helter Skelter» para planear sus crímenes? La

cuestión se reduce a lo siguiente: diciendo que no a declaraciones programáticas (y parodiándolas), dadá abrió las puertas a cualquier reivindicación de afinidad. En la cultura del narcisismo, incluso el espejo menos adecuado sirve.

Dadá vive hoy en la fugacidad de nuestra visión periférica y en el espejo retrovisor de ciertos individuos pintorescos que pasan por la calle a toda velocidad rumbo a destinos casi inimaginables desde un mirador del siglo XXI. La temporalidad acaba aplastando los números, y al final lo que prevalece es la diferencia histórica. La distancia entre ellos y nosotros se ensancha. No obstante, algo queda flotando en el aire, más allá de todas las nubes de humo y los espejos, de las travesuras y las patrañas... Es la búsqueda de algo mejor, de una actitud más humana, algo parecido al sabio consejo de Hugo Ball: «Seamos completamente nuevos e imaginativos. Reescribamos la vida todos los días.»

AGRADECIMIENTOS

No habría podido terminar este libro sin la paciencia y la minuciosidad de mi editor, Alex Littlefield. La escrupulosa atención que, palabra por palabra, prestó al texto Kate Mueller, hizo crecer el aprecio que siento por el encantador círculo de Basic Books. Suzi Wong, mi esposa, leyó las páginas que yo consideraba el borrador definitivo y me convenció de que en absoluto podía considerarse definitivo. Gracias a la eficiencia de Dan Citro y Gabriel Lovatt, mis ayudantes en la investigación, el lector puede encontrar en este libro ilustraciones y notas. Y gracias también, por encima de todo, a mi agente, Andrew Stuart, que me sorprendió durante una conversación telefónica cuando preguntó, aparentemente sin que viniera a cuento, si me atraía la idea de escribir una historia del dadaísmo. Las notas remiten a fuentes citadas en el cuerpo del libro, pero supera los límites de este volumen incluir la documentación exhaustiva de todos los recursos que consulté. Así pues, vaya un agradecimiento general al mundo de los eruditos en dadá, sin los cuales este libro no existiría.

NOTAS

Las traducciones de otras lenguas son mías salvo cuando en las citas se mencione el nombre del traductor. Los detalles bibliográficos completos aparecen únicamente en la primera cita del texto de que se trate. A continuación de estas notas, el lector encontrará una lista de los recursos bibliográficos más útiles para nuestros propósitos.

INTRODUCCIÓN

10 *«Componer muchos libros»*: Eclesiastés 12:12.

10 *«Dadá es osado»*: Richard Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac* (Londres, Atlas, 1993). [Trad. española: *Almanaque Dadá*, Madrid, Tecnos, 2015; trad. de Antón Dieterich.]

10 *«La autocleptomanía es»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).

10 *«Dadá es la esencia»*: Hubert F. van den Berg, *The Import of Nothing: How Dada Came, Saw, and Vanished in the Low Countries (1915-1929)* (New Haven, CT, G. K. Hall, 2002).

10 «*Dadá lo reduce todo»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.

11 «*Los verdaderos dadás»*: Ibídem.

11 *«¡Ser dadaísta es...!»*: Ibídem.

11 *«En principio, estoy en contra»*: Ibídem.

11 *«indiferencia creativa»*: Ibídem.

11 *«la elasticidad propiamente dicha»*: Huelsenbeck, *Dada Almanac*.

12 *«Dadá, un espantajo»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.

12 *«microbio virgen»*: Ibídem.

12 *«Éramos una pandilla»*: Lucy Lippard, ed., *Dadas on Art* (Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1971).

13 *«epidemia danzante ... partes del mundo»*: Dawn Ades, ed., *The Dada Reader* (Londres, Tate, 2006).

13 *«Dadá cayó sobre los dadaístas»*: Motherwell*, Dada Painters and Poets*.

15 *«Hay que ser bastante dadaísta»*: Huelsenbeck, *Dada Almanac*.

16 *«No guardo la colilla»*: Francis Picabia, *391*, 17 (junio de 1924), sin número de página [4].

17 *«El mundo entero»*: Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, edición de John Elderfield, trad. inglesa de Ann Raimes (Nueva York, Viking, 1974). [Trad. española: *La huida del tiempo (un diario): con el primer manifiesto dadaísta*, Barcelona, El Acantilado, 2005; trad. de Roberto Bravo de la Varga.]

CAPÍTULO 1: CABARET VOLTAIRE

21 *«He realizado ... un personaje de aire»*: Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, edición de John Elderfield, trad. inglesa de Ann Raimes (Nueva York, Viking, 1974).
22 *«Tenemos contorsionistas, faquires»*: Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, vol. 1, Gerhard Schaub y Ernst Teubner, eds. (Gotinga, Wallstein, 2003).
23 *«Se hace una invitación»*: Ball, *Flight Out of Time*.
25 *«la única higiene del mundo»*: Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos* (Nueva York, Viking, 1973).
25 *«violencia, crueldad»*: Ibídem.
26 *«poemas que pueden enrollarse»*: Ball, *Flight Out of Time*.
26 *«Lo demoniaco ya no distingue»*: Ibídem.
26 *«Mi pensamiento se mueve»*: Ibídem.
26 *«Jamás pongo todas mis fuerzas»*: Ibídem.
26 *«Me han puesto el sello»*: Ibídem.
26 *«Tiendo a comparar mis vivencias»*: Ibídem.
27 *«nosotros, los poetas y»*: Ibídem.
27 *«autoayuda»*: Ibídem.
27 *«Que tu propia experiencia»*: Ibídem.
28 *«Su voz va dando saltos»*: Annabelle Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1994).
28 *«Nunca me sentí a gusto»*: Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art,* trad. inglesa de David Britt (Nueva York, Abrams, 1965).
28 *«Sin saberlo, sentía vergüenza»*: Hans Richter*, Encounters from Dada till Today*, trad. inglesa de Christopher Middleton (Los Angeles County Museum of Art, 2013).
29 *«Me miró con cierta suspicacia»*: Friedrich Glauser, «Dada Erinerungen», *Als Dada Begann*, Peter Schifferli, ed. (Zúrich, Sanssouci, 1957).
29 *«Emmy, tú has bebido»*: Ibídem.
29 *«Ball era un ser muy raro»*: Ibídem.
29 *«el polo opuesto de un hombre feliz»*: Bernhard Echte, ed., *Emmy Ball Hennings 1885-1948: «ich bin so vielfach...»: Texte, Bilder, Dokumente* (Frankfurt am Main, Stroemfeld, 1999).

30 *«Aboga por que se refuerce»*: Ball, *Flight Out of Time,* pág. 51.
30 *«En medio de los fantásticos»*: Ibídem.
30 *«vejiga de cerdo timbal»*: Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Walter Serner: *Blago Bung Blago Bung Bosso Fataka! First Texts of German Dada*; trad. inglesa de Malcolm Green (Londres, Atlas, 1995).
31 *«En este mundo las cosas»*: Ibídem.
32 *«Eran armas ... Mi primer lienzo»*: Jack Flam y Miriam Deutch, eds., *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley, University of California Press, 2003).
32 *«éxtasis fijo»*: Carl Einstein, «Negro Sculpture», trad. inglesa de Charles Haxthausen y Sebastian Zeidler*, October*, 107 (invierno de 2004).
32 *«El horror de esta época»*: Ball, *Flight Out of Time*.
34 *«los "grandes matadores"»*: Hans Arp, *On My Way: Poetry and Essays 1912-1947* (Nueva York, Wittenborn, 1948).
35 *«la válvula de escape»*: Richter, *Dada*.
37 *«Las líneas rectas y los colores»*: Arp, *On My Way*.
37 *«Un cuadro o una escultura»*: Ibídem.
37 *«la ternura inefable de sus pasos»*: Echte, *Emmy Ball Hennings*.
37 *«deseo de llevar una vida sencilla»*: Ades, *The Dada Reader*.
37 *«en la que todas las dificultades ... voluntad de espiritualidad»*: Ibídem.
37 *«¡Humilla tu vanidad!»*: Ezra Pound, «Canto LXXXI», *The Cantos* (Nueva York, New Directions, 1995). [Trad. española: *Cantares completos*, Madrid, Cátedra, 2010; trad. de José Vázquez Amaral.]
38 *«Arp se declara en contra de»*: Ball, *Flight Out of Time*.
38 *«la planimetría»*: Ibídem.
38 *«a su nuevo aliado»*: Ibídem.
39 *«Pero la estrella de este cabaret»*: Ibídem.
39 *«incluso lo cotidiano»*: Ibídem.
40 *«¿Qué más es posible?»*: William Butler Yeats, *The Autobiography of William Butler Yeats* (Nueva York, Macmillan, 1953).
41 *«Un frenesí indefinible»*: Ball, *Flight Out of Time*.
41 *«Nuestro intento de entretener»*: Ibídem.
41 *«En tanto que el entusiasmo»*: Ibídem.
41 *«El cabaret necesita un descanso»*: Ibídem.
42 *«hasta qué punto ... los oídos de personas vivas»*: Ibídem.
42 *«El hecho de que la imagen ... por razones análogas»*: Ibídem.
42 *«En lugar de principios»*: Ibídem.
42 *«La invención que crea...»*: Ibídem.
42 *«Lo que celebramos»*: Ibídem.
44 *«¿Qué significa un poema...?»*: Ibídem.
44 *«[Mi serenidad] cuando me expuse por primera vez ... "de lo más*

tranquilo”»: Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering: An Autobiography (1914-1926)* (Londres, Calder, 1982). [Trad. española: *Estallidos y bombardeos*, Madrid, Impedimenta, 2008; trad. de Yolanda Morató.]

44 *«Le sorprenderá ver...»:* Ibídem.

46 «*Where the honny suckle wine ... oh yes yes yes»*: «L’amiral cherche une maison à louer», *Cabaret Voltaire* (1916).

46 *«le atraje encima de mí»*: James Joyce, *Ulises* (Nueva York, Vintage, 1990). [Trad. española: *Ulises*, Barcelona, Lumen, 1976; trad. de José María Valverde.]

46 *«valor de las voces ... el proceso mecanicista»*: Ball, *Flight Out of Time*.

47 *«Nuestro cabaret es un gesto ... infundirnos respeto»*: Ibídem.

47 *«No pueden exigirnos»*: Ibídem.

47 *«Lo curioso es que ... y así sucesivamente»*: Ibídem.

47 *«Son hombres poseídos»*: Richter, *Dada*.

48 *«Tzara se atormenta»*: Ball, *Flight Out of Time*.

48 *«Mi propuesta de llamarla* Dada»: Ibídem.

48 *«un signo de simpleza»*: Ibídem.

48 *«microbio virgen»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).

49 *«El dadaísta ama lo extraordinario»*: Ball, *Flight Out of Time*.

49 *«ya no cree ... la liquidación de su propio yo»*: Ibídem.

49 *«Hay una secta gnóstica ... pañales de una nueva época»*: Ibídem.

50 *«su dulce sencillez ... y en la vida»*: Ibídem.

50 *«sin quererlo ni saberlo»*: Ibídem.

51 *«un trastorno prolongado, gigantesco»*: Arthur Rimbaud, *Complete Works, Selected Letters*, trad. inglesa de Wallace Fowlie (Chicago, University of Chicago Press, 1966).

51 *«Cuando, en su diario»*: Ball, *Flight Out of Time*.

51 *«Lo que llamamos dadá ... ejecución de la moralidad»*: Ibídem.

51 *«Ahora hemos llevado la plasticidad ... figura mágica»*: Ibídem.

52 *«Obispo Mágico»*: Ibídem.

52 *«sombrero del médico brujo»*: Ibídem.

52 *«gadji beri bimba»*: Íbídem.

CAPÍTULO 2: EL OBISPO MÁGICO Y EL SEÑOR ASPIRINA

55 *«de una nueva tendencia»*: Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, John Elderfield, ed., trad. inglesa de Ann Raimes (Nueva York, Viking, 1974).

55 *«Dadá Tzara, dadá Huelsenbeck»*: Ibídem.
56 *«¿Cómo se consigue la dicha...?»*: Ibídem.
56 *«dejo que las vocales hagan»*: Ibídem.
56 *«Dadá es el corazón ... la máxima importancia»*: Ibídem.
56 *«una ruptura con los amigos ... sintieron así»:* Ibídem.
56 *«¿Existe algún antecedente...?»*: Ibídem.
56 *«La purificación debe empezar»*: Ibídem.
56 *«Convertirse en ser humano»*: Ibídem.
57 *«Dadá es nuestra intensidad»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).
57 *«Dadá se mantiene dentro del marco»*: Ibídem.
58 *«Por principio soy contrario»*: Ibídem.
58 *«no pudiera hacer ... un grito, uno solo»:* Giorgio J. Wolfensberger, ed., *Suzanne Perrottet, Ein Bewegtes Leben* (Berna, Benteli, s/f).
59 *«la cualidad extraordinaria de liberar»:* Walter Sorell, ed., *The Mary Wigman Book* (Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1975).
59 *«El verdadero objetivo ... ser lúdico»*: Martin Green, *Mountain of Truth: The Counterculture Begins, Ascona 1900-1920* (Hanover, NH, University Press of New England, 1986).
60 *«Laban siempre estaba ... ¡...fauno de sonrisa pícara!»*: Sorell, *Mary Wigman Book*.
60 *«Nos lanzábamos ... Las dos cosas iban juntas»*: Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, trad. inglesa de David Britt (Nueva York, Abrams, 1965).
60 *«Era una relación ... la vida conyugal»*: Cleve Gray, ed., *Hans Richter by Hans Richter* (Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1971).
61 *«todos los cafés con delirios»*: Evelyn Doerr, Rudolf Laban: *The Dancer of the Crystal* (Lanham, MD, Scarecrow Press, 2008).
61 *«Un sonido de gong»*: Ball, *Flight Out of Time*.
61 *«bastaría una poesía ... y cortante agudeza»*: Ibídem.
61 *«*tressli bessli ... zack hitti zopp»: Karl Riha y Waltraud WendeHohenberger, eds., *Dada Zürich: Texte, Manifeste, Dokumente* (Stuttgart, Reclam, 1992).
63 *«De momento me mantendré»*: Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, vol. 1, eds. Gerhard Schaub y Ernst Teubner (Gotinga, Wallstein, 2003).
63 *«No más antiburgueses ... igualmente difícil»*: Ibídem.
64 *«Ardo en deseos»*: Ibídem.
64 *«¿Estás intentando seducirme...?»*: Ibídem.
64 *«No volveré a trabajar ... Ése es mi objetivo»*: Ibídem.
64 *«Me topé con Tzara»*: Ibídem.
64 *«Tzara se ha empobrecido ... no estoy "harto"»:* Ibídem.
65 *«volver a familiarizarse con dadá»*: Ibídem.
65 *«Todo se ha vuelto muy distinguido»*: Debbie Lewer, «From the Cabaret

Voltaire to the Kaufleutansaal: “Mapping” Zurich Dada», *Dada Zürich: A Clown's Game from Nothing*, Brigitte Pichon y Karl Riha, eds. (Nueva York, G. K. Hall, 1996).

65 *«Hemos superado la barbarie»*: Ball, *Flight Out of Time*.

66 *«Nos hallamos ante los nuevos cuadros»*: Wassily Kandinsky y Franz Marc, eds., *The Blaue Reiter Almanac* (Nueva York, Viking, 1974).

66 *«efectos sonoros ... los pelos de punta»*: Fred Wasserman, «Schoenberg & Kandinsky in Concert», *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*, Esther da Costa Meyer y Fred Wasserman, eds. (Nueva York, Jewish Museum, 2003).

67 *«En la vida cotidiana»*: Kandinsky y Marc*, Blaue Reiter Almanac,* pág. 153.

67 *«los artistas de nuestros días ... contra la locura»*: Ball, *Flight Out of Time*.

67 *«La afinidad más fuerte»*: Ibídem.

68 *«Hay que acercarse ... Kandinski el monje»*: Ibídem.

68 *«una atrevida purificación del lenguaje»*: Ibídem.

68 *«Será raro que vuelvan»*: Ibídem.

68 *«De día es una especie de»*: Ibídem.

69 *«Música y danza negras»*: Richard Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac* (Londres, Atlas, 1993).

69 *«Debió de resultar extraña»:* Ball, *Flight Out of Time*.

70 *«si los poetas tuvieran»*: Ibídem.

70 *«alimentado con luz ... brillo de una estrella»*: Ibídem.

71 *«La creación artística es ... es mágico»*: Ibídem.

71 *«Estamos jugando con»*: Ibídem.

71 *«los artistas modernos son»*: Ibídem.

71 *«Hoy existe una gnosis»*: Ibídem.

71 *«todas las obras contienen ... en su propio territorio»*: Ibídem.

72 *«Los pintores y los poetas»:* Ibídem.

72 *«Los sistemas nerviosos»*: Ibídem.

72 *«Danza absoluta, poesía absoluta»*: Ibídem.

72 *«Es posible que no se trate»*: Ibídem.

72 *«Puede que, para comprender»*: Ibídem.

74 *«un gran artista e incluso»*: Huelsenbeck, *Dada Almanac*.

74 *«Hay que deshacerse ... muchas capas de piel»:* Ball, *Flight Out of Time*.

74 *«Casi nadie ha superado ... fue mi risa»:* Ibídem.

74 *«Tomé conciencia de que todo»*: Ibídem.

CAPÍTULO 3: PLEGARIAS FANTÁSTICAS

76 *«estar tumbado sobre un volcán»*: Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a*

Dada Drummer, Hans J. Kleinschmidt, ed., trad. inglesa de Joachim Neugroschel (Nueva York, Viking, 1974).

77 *«Ninguno de nosotros apreciaba»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).

77 *«El que tenía dinero ... guiso de gorriones»*: Anton Gill, *A Dance Between Flames: Berlin Between the Wars* (Londres, Murray, 1994).

77 *«en una ciudad de estómagos apretados»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.

77 *«Me sentía como si hubiera»*: Ibídem.

78 *«Alemania siempre se convierte»*: Ibídem.

78 *«Para nosotros, todo es expresionismo ... otro color de piel»*: Carta de Huelsenbeck.

78 *«Traté de inventar nuevas flores»*: Arthur Rimbaud, *A Season in Hell*, trad. inglesa de Louise Varèse (Nueva York, New Directions, 1961). [Trad. española: *Una temporada en el infierno*, Barcelona, Espasa, 1998; trad. de Mauro Armiño.]

79 *«Nosotros, los que somos nuevos»*: Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, trad. inglesa de Josefine Nauckhoff (Cambridge, RU, Cambridge University Press, 2001). [Trad. española: *La gaya ciencia*, Alcobendas, Alba, 1998; trad. de Pedro GonzálezBlanco.]

79 *«Nadie sabía exactamente ... lo que les parecía»*: Robert Musil, *The Man Without Qualities*, trad. inglesa de Sophie Wilkins (Nueva York, Vintage, 1996). [Trad. española: *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix-Barral, 2 vols.; trad. de José María Sáenz, Feliu Formosa y Pedro Madrigal.]

79 *«El hombre nuevo»*: Richard Huelsenbeck, «Der neue Mensch», *Neue Jugend*, 1 (mayo de 1917).

79 *«hombre nuevo, el pionero»:* Alexandra Richie, *Faust's Metropolis: A History of Berlin* (Nueva York, Carroll & Graf, 1998).

81 *«Como Absalón, todos ... nos llevó al límite»*: Ludwig Meidner, Extracts from «Aschaffenburg Journal», *Ludwig Meidner: An Expressionist Master* (Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1978).

82 *«Julio había golpeado ... brincaban en fila»*: Carol Eliel, *The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner* (Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1989).

82 *«El pelo rubio ceniza»*: Wieland Herzfelde, «Ein Kaufmann aus Holland», *Pass Auf! Hier Kommt Grosz: Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915-1918* (Leipzig, Reclam, 1981).

82 *«Ser alemán siempre quiere decir»*: George Grosz, *Briefe 1913-1959,* ed. Herbert Knust (Reinbek, Rowohlt, 1979).

82 *«Todos los disparos dieron en el blanco»*: Andrés Mario Zervigón, *John*

Heartfield and the Agitated Image: Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage (Chicago, University of Chicago Press, 2012).

83 *«El odio es sagrado»*: Grosz, *Briefe*.

83 *«Grosz era un genio del odio»*: Hans Richter, *Encounters from Dada till Today*, trad. inglesa de Christopher Middleton (Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 2013).

83 *«permanentemente no apto»*: Ralph Jentsch, *George Grosz: BerlinNew York* (Nueva York, Skira, 2008).

83 *«Estoy lleno de visiones»*: Uwe Schneede, *George Grosz: His Life and Work,* trad. inglesa de Susanne Flatauer (Londres, Fraser, 1979).

84 *«indigno de lucir»*: Lucy Lippard, ed., *Dadas on Art* (Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1971).

85 *«Hemos creado un movimiento ... actuemos rápido»*: Hanne Bergius, *Dada Triumphs!: Dada Berlin 1917-1923; Artistry of Polarities; Montages, Metamechanics, Manifestations*, trad. inglesa de Brigitte Pichon (New Haven, CT, G. K. Hall, 2003).

85 *«un nuevo "movimiento artístico" ... danzas cubistas»*: Richard Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac* (Londres, Atlas, 1993).

85 *«Estábamos a favor de»:* Ibídem.

86 *«a toda hora arrancan»:* Ibídem.

86 *«La palabra dadá simboliza ... ¡... en contra de este manifiesto!»*: Ibídem.

87 *«La gente se acumulaba»*: Veronika Fuechtner, *Berlin Psychoanalytic: Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond* (Berkeley, University of California Press, 2011).

88 *«¿Abdicar yo?»*: Anton Gill*, A Dance Between Flames: Berlin Between the Wars* (Nueva York, Carroll & Graf, 1994).

89 *«me trató como a un criminal ... portada de* Freie Strasse»: Bergius, *Dada Triumphs,* pág. 37.

89 *«Cada página tiene que explotar»*: Huelsenbeck, *Dada Almanac*.

90 *«centros médicos ... la intención de serlo»*: Bergius, *Dada Triumphs*!.

90 *«¿Qué es dadá? ... ¿un extintor...?»: Der Dada*, 2 (diciembre de 1919), sin número de página [5].

90 *«¡Anúnciese con dadá!»:* Ibídem [7].

90 *«Gautama pensaba que iba»*: «Legen Sie Ihr Geld in Dada an!», *Der Dada*, 1 (junio de 1919), sin número de página.

91 *«Comunista, poeta y pirata»:* Bergius, *Dada Triumphs*!.

92 *«el Superdadá, Presidente de la Tierra»*: Johannes Baader, *Oberdada: Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*, Hanne Bergius, Norbert Miller y Karl Riha, eds. (Lahn-Giessen, Anabas, 1977).

92 *«Debido a su irrealidad congénita»:* Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada,* Karl Riha y Günter Kämpf, eds. (Lahn-Giessen, Anabas, 1972).

92 *«Hay que tener cuidado»*: Bergius, *Dada Triumphs*!.
92 *«Berlín: Un nuevo arte ... arte de gobernar»: Chicago Daily News* (9 de mayo de 1919).
93 *«Preside una reunión ... a nuestra velada»: Chicago Daily News* (27 de mayo de 1919).
93 *«Hindendorf y Ludenburg»*: Johannes Baader, «Reklame für mich», *Der Dada*, 2 (diciembre de 1919), sin número de página [6].
94 *«La nueva era comienza»: Der Dada*, 1 (junio de 1919), sin número de página [1].
94 *«la obligación de todo el clero ... centro sexual dadaísta»*: Karl Riha, ed., «Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?», *Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen* (Stuttgart, Reclam, 1977).
94 *«el Juez Supremo»*: Richard Sheppard, ed., *New Studies in Dada: Essays and Documents* (Driffield, RU, Hutton Press, 1981).
94 *«Estas masas ociosas ... durante horas»*: Alfred Döblin, *A People Betrayed*, trad. inglesa de John E. Woods (Nueva York, Fromm, 1983).
96 *«Lo que ha contado de ellos»:* Harry Kessler, *In the Twenties: The Diaries of Harry Kessler*, trad. inglesa de Charles Kessler (Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1971).
96 *«Ese vago "embobamiento"»:* Dawn Ades, ed., *The Dada Reader* (Londres, Tate, 2006).
96 *«*Los disparos continúan»: Lippard, *Dadas on Art*.

CAPÍTULO 4: DADÁ DUELE

97 *«A las masas, el arte»:* Dawn Ades, ed., *The Dada Reader* (Londres, Tate, 2006).
97 *«la arrogancia profesional»*: Rose-Carol Washton Long, ed., *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* (Nueva York, G. K. Hall, 1993).
97 *«estafa a gran escala ... de seguridad moral»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).
97 *«Dadá será siempre el enemigo»*: Ibídem.
98 *«colmillos de los chupasangres ... ¡... en contra de la cultura y el arte!»*: Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg, eds*., The Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley, University of California Press, 1994).
98 *«Ya no hay lugar ...* Der blutige Ernst»: Uwe Schneede, *George Grosz: His Life and Work*, trad. inglesa de Susanne Flatauer (Londres, Fraser, 1979).
98 *«armonización estética»*: Ades, *The Dada Reader*.

99 *«¿Quién es el pequeñoburgués...? ... nuestros propios enemigos»:* Ibídem.

99 *«el muñeco que un crío»:* Raoul Hausmann, *Bilanz der Feierlichkeit: Texte bis 1933*, vol. 1, Michael Erlhoff, ed. (Múnich: Text + Kritik, 1982).

99 *«la percepción simultánea»*: Hanne Bergius, *Dada Triumphs!: Dada Berlin 1917-1923, Artistry of Polarities: Montages, Metamechanics, Manifestations*, trad. inglesa de Brigitte Pichon (New Haven, CT, G. K. Hall, 2003).

99 *«sus dibujos humorísticos»:* Frank Whitford, ed., *The Berlin of George Grosz: Drawings, Watercolors and Prints 1912-1930* (Londres, Royal Academy of Arts, 1997).

100 *«Que dedique su arte exclusivamente»*: Harry Kessler*, In the Twenties: The Diaries of Harry Kessler*, trad. inglesa de Charles Kessler (Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1971).

102 *«estallido de puntos de vista»*: Lucy Lippard, ed., *Dadas on Art* (Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1971).

102 *«Gran calidad garantizada»:* Bergius, *Dada Triumphs*!.

102 *«¡La belleza de nuestra vida...! ... en talleres»:* Raoul Hausmann, "PRÉsentismus," *De Stijl*, 4: 9 (septiembre de 1921).

102 *«el papel pintado ... propio de la ingeniería»*: Schneede, *George Grosz*.

103 *«Dadá no se puede comprender»:* Richard Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac* (Londres, Atlas, 1993).

103 *«Hay que ser bastante dadaísta»*: Ibídem.

104 *«Dadá es el chirrido de los frenos»:* Ibídem.

104 *«la expresión internacional»:* Ibídem.

104 *«Hay algo que huele»*: Schneede, *George Grosz*.

104 *«No vamos a darles auténtico arte»:* George Grosz*, A Little Yes and a Big No* (Nueva York, Dial Press, 1946). [Trad. española: *Un sí menor y un no mayor*, Madrid, Anaya & Mario Muchnick, 1991; trad. de Helga Pawlowsky.]

105 *«Beethoven y Bach han muerto»:* Ben Hecht, *Letters from Bohemia* (Garden City, Doubleday, 1964).

105 *«esfumado en la noche primaveral»*: Ibídem.

106 *«No hubo aplausos»:* Ibídem.

106 *«los convincentes ejemplos»*: Ben Hecht, *Chicago Daily News* (27 de mayo de 1919).

106 *«Los "artistas" aparecen»:* Bergius, *Dada Triumphs*!.

106 *«Nada se planifica en colaboración»*: Richard Sheppard, ed*., New Studies in Dada: Essays and Documents* (Driffield, RU, Hutton Press, 1981).

106 *«Por lo general, bebíamos ... eso era todo»:* Grosz, *A Little Yes and a Big No*.

107 *«viejos respetables ... espíritu del beneficio constante»:* Raoul Hausmann, *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen: Texte bis 1933*, vol. 2, Michael Erlhoff, ed. (Múnich: Text + Kritik, 1982).

107 *«máquinas de libretos»:* Bergius, *Dada Triumphs*!.
107 *«la "caótica cavidad oral"»:* Ibídem.
108 *«el arte de los peluqueros»*: Hausmann, *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen*.
108 *«Hemos de tomar conciencia»:* Hausmann, *Bilanz der Feierlichkeit*.
108 *«los trenes, los aviones»:* Ibídem.
108 *«como marido y mujer»:* Karoline Hille, *Hannah Höch und Raoul Hausmann: Eine Berliner Dada-Geschichte* (Berlín, Rowohlt, 2000).
109 *«Desde el comienzo mismo»:* Ibídem.
109 *«¿Quién, de entre mis amigos...?»:* Cornelia Thater-Schulz, ed., *Hannah Höch, Eine Lebenscollage*, vol. 1, parte I (Berlín, Argon, 1989).
112 *«5 pisos, 3 parques, 1 túnel»:* Michael White, «Johannes Baader's Plasto-Dio-Dada-Drama: The Mysticism of the Mass Media», *Modernism/Modernity*, 8: 4 (2001).
112 *«arquitectura de lo imponderable»:* Bergius, *Dada Triumphs*!.
112 *«bosques y campos y montañas»:* Johannes Baader, *OberDada: Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*, Hanne Bergius, Norbert Miller y Karl Riha, eds. (Lahn-Giessen, Anabas, 1977).
114 *«un museo anatómico»:* Harriet Watts, ed., *Dada and the Press* (New Haven, CT, G. K. Hall, 2004).
114 *«Sabotaje pintado»: Entartete Kunst*, catálago de la exposición (Múnich, 1937).
114 *«Para comprender perfectamente»: Dada-Messe: Katalog* (Berlín, Burchard, 1920), sin número de página.
115 *«DADAÍSTAS A JUICIO»:* Watts, *Dada and the Press,* pág. 412.
115 *«Todos los dadaístas del mundo ... perversión y anaestética»:* Ibídem.
116 *«Lo que se ve en esta muestra»: Dada-Messe: Katalog*, sin número de página.
120 *«para indicar que la conciencia humana»:* Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, Karl Riha y Günter Kämpf, eds. (Lahn-Giessen, Anabas, 1972).
120 *«porque, como es obvio, el espíritu»:* Timothy O. Benson*, Raoul Hausmann and Berlin Dada*.
121 *«Ya no se presenta al hombre ... una comunidad colectiva»:* Whitford, *The Berlin of George Grosz,* pág. 36.
121 *«adoptar cualquier máscara»:* Huelsenbeck, *Dada Almanac*.
122 *«en los periódicos han aparecido»:* Ibídem.
122 *«se descubre que es posible»:* Ibídem.
122 *«El dadaísmo no es, pues»:* Ibídem.
122 *«En el arte de anunciar»:* Ibídem.
122 *«Kurt Schwitters disfrazado»:* Ibídem.
123 *«"Judíos fuera, estómagos dentro"»:* Ibídem.
123 *«El expresionismo sólo pudo surgir»:* Ibídem.

123 *«el mundo sólo es una sucursal»*: Ibídem.
123 *«Ningún dadaísta sabe qué es dadá»:* Baader, *Oberdada*.

CAPÍTULO 5: MERZ

126 *«comida casera»*: Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, Hans J. Kleinschmidt, ed., trad. inglesa de Joachim Neugroschel (Nueva York, Viking, 1974).
126 *«ser dadaísta es estar»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).
127 *«Soy pintor y»*: John Elderfield, *Kurt Schwitters* (Nueva York, Thames and Hudson, 1985).
127 *«Nunca he gastado un* pfennig»: Ibídem.
129 *«una violación deliberada»*: Gwendolen Webster, *Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study* (Cardiff, RU, University of Wales Press, 1997).
131 *«Fundamentalmente, la palabra Merz»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
131 *«todo es basura»*: David Bowie, *Fresh Air*, NPR radio (2002).
131 *«no tiene importancia si el material»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
131 *«a una expresión directa»*: Ibídem.
131 *«una plegaria sobre el victorioso final»*: Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters* (Nueva York, Abrams, 1967).
132 *«"Kuh Witter"»*: Kurt Schwitters, *Wir spielen, bis uns der Tod abholt: Briefe aus fünf Jahrzehnten*, Ernst Nündel, ed. (Frankfurt am Main, Ullstein, 1974).
133 *«espinazo de un arenque»*: Joan Ockman, «Reinventing Jefim Golyscheff: Lives of a Minor Modernist», *Assemblage*, 11 (1990).
133 *«basura romántica ... género expresionista»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
134 *«Oh tú, la amada»*: Kurt Schwitters, «Anna Blossom Has Wheels», en *Poems, Performance Pieces, Proses, Plays, Poetics*, edición y traducción de Jerome Rothenberg y Pierre Joris. Copyright © Jerome Rothenberg y Pierre Joris (Filadelfia, Temple University Press, 1993; Cambridge, MA, Exact Change, 2002).
134 *«orgasmos fonéticos»*: Walter Mehring, *The Lost Library: The Autobiography of a Culture*, trad. inglesa de Richard y Clara Winston (Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1951).
135 *«lo monótono se enfrenta ... personajes importantes»*: Carola GiedionWelcker, «Schwitters: or the Allusions of the Imagination», *Magazine of Art*, 41: 6 (octubre de 1948).
135 *«Me emociona su compasión ... centro de salud exclusivo»*: Webster, *Kurt Merz Schwitters*.
136 *«el escrito más repugnante»*: Ibídem.

136 *«Volví a tener todas mis partes ... ya estaba casi listo»*: Kurt Schwitters, *Das literarische Werk: Prosa 1918-1930*, Friedhelm Lach, ed. (Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005).
136 *«Me moría por saber»*: Schwitters, *Poems, Performance Pieces, Proses, Plays, Poetics*.
138 *«¡Schwitters es el genio dadaísta...!»*: Webster, *Kurt Merz Schwitters*.
139 *«Utiliza como partes dadas»*: Schwitters, *Poems, Performance Pieces, Proses, Plays, Poetics*.
139 *«la primera revista»*: Ibídem.
140 *«Yo no soy Grosz. ... Yo tampoco soy Schwitters»*: Webster, *Kurt Merz Schwitters*.
140 *«Dadá rechaza de plano»*: Richard Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac* (Londres, Atlas, 1993).
140 *«Hoy, la búsqueda de la expresión»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
140 *«Merz representa la liberación»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.
140 *«un molino de viento, una cabeza»*: Ibídem.
141 *«sólo tiene como objetivo»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
141 *«Yo opongo el sentido»:* Ibídem.
141 *«Casemos, por ejemplo»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.
141 *«el puro y simple olor»*: Kate Steinitz*, Kurt Schwitters: A Portrait from Life*, trad. inglesa de Robert B. Haas (Berkeley, University of California Press, 1968).
141 *«Eso es lo que les ocurre»*: Steinitz, *Kurt Schwitters*.
142 *«El interior no da la impresión»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
142 *«Mi máxima aspiración es»*: Ibídem.
142 *«La pintura imitativa de antes ... podría estarlo una imitación»*: Ibídem.
143 *«imbecilidad astral»*: Raoul Hausmann*, Bilanz der Feierlichkeit: Texte bis 1933*, vol. 1, Michael Erlhoff, ed. (Múnich, Text + Kritik, 1982).
143 *«reconocerán ustedes ... igualmente quebradiza»*: Timothy O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*.
143 *«el poema se construye»*: Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, Karl Riha y Günter Kämpf, eds. (Lahn-Giessen, Anabas, 1972).
144 *«Hausmann siempre daba la impresión ... impulsos reprimidos»:* Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, trad. inglesa de David Britt (Nueva York, Abrams, 1965).
145 *«Un juego con problemas serios»:* Carta de Kurt Schwitters, 8 de agosto de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.
145 *«Eres un personaje»:* Carta de Raoul Hausmann, 30 de sepriembre de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.
145 *«Había una mujer con»:* Hausmann, *Am Anfang war Dada*.
146 *«Espero que sea lo bastante ... que no lleva calcetines»:* Webster, *Kurt*

Merz Schwitters.
146 *«Soy buena compañía. ... Dormiré en el suelo»:* Ibídem.
146 *«Tenemos cinco minutos»*: Ibídem.
147 *«un Cantar de los Cantares»*: Schmalenbach, *Kurt Schwitters*.
147 *«El poeta no es un escritor ... que crea ritmo»*: Ibídem, pág. 252, nota 4.
147 *«La poesía abstracta evalúa»:* Ibídem.
148 *«difícil, rugoso»*: Victor Shklovsky, *Art as Technique: Russian Formalist Criticism*, trad. inglesa de Lee Lemon y Marion Reis (Lincoln, University of Nebraska Press, 1965).
149 *«no paró en todo el día ... Fue un poco demasiado»:* Hausmann, *Am Anfang war Dada,* pág. 67.
149 *«Oía a Schwitters ... el sistema dodecafónico»:* Schmalenbach, *Kurt Schwitters*.
150 *«Schwitters, de pie en el podio ... esos mismos generales ... una alegría inmensa»*: Richter, *Dada: Art and Anti-Art*.
150 *«Descubro que he incorporado»*: Walt Whitman, *Poetry and Prose*, Justin Kaplan, ed. (Nueva York, Library of America, 1982).
151 *«¡Quitad las cerraduras...!»*: Ibídem.
152 *«No saben que les traemos la peste»:* Russell Jacoby, «When Freud Came to America», *Chronicle of Higher Education* (21 de septiembre de 2009), consultado en línea.

CAPÍTULO 6: CHISPAS

154 *«Comida bajando una escalera»*: Marilyn Kushner y Kimberly Orcutt, eds., *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution* (Nueva York, New York Historical Society, 2013).
155 *«Siempre cumplo mi palabra»*: L. Frank Baum, *The Patchwork Girl of Oz* (Chicago, Reilly and Britton, 1913).
156 *«"chifladistas", "imbecilistas"»*: Frederick Opper, «The "New Art" Fest», *New York American* (27 de febrero de 1913).
156 *«la eliminación del pensamiento»: The Bookman*, vol. 35 (1 de marzo de 1912).
156 *«el vocablo* diabob *... o futuristas, hoy!»:* Gelett Burgess, *Burgess Unabridged: A New Dictionary of Words You Have Always Needed* (Nueva York, Frederick A. Stokes, 1914).
157 *«toda una vida dedicada al estudio»*: Kenyon Cox, «The New Art», *Documents of the 1913 Armory Show: The Electrifying Moment of Modern Art's American Debut* (Tucson, AZ, Hol Art Books 2009).
157 *«la deificación del capricho»*: Ibídem.

157 *«víctimas de la autosugestión»*: Ibídem.
157 *«una cuestión de fanatismo»*: Ibídem.
157 *«las pesadillas irresponsables de Matisse»*: Frank Jewett Mather Jr., «Old and New Art», *Documents of the 1913 Armory Show*.
157 *«esencialmente epiléptico»*: Ibídem.
157 *«cuando entramos ... fascinante que una dama»*: Ibídem.
158 *«una patraña inteligente»*: Ibídem.
158 *«Hasta el último mono»: Chicago Evening Post*, «The Great Confusion», *Documents of the 1913 Armory Show*.
158 *«Tenemos anemia y»*: Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde* (Nueva York, Abbeville Press, 1991).
158 *«Nos ayuda a vivir»:* Ibídem.
158 *«Cuando uno sale de esta exposición»:* Ibídem.
159 *«Picabia, un rebelde del arte»:* Maria Lluïsa Borràs, (Nueva York, Rizzoli, 1985). [Ed. española: *Picabia*, Barcelona, Polígrafa, 1985.]
159 *«Es en América donde creo ... con la mente abierta»:* William Camfield, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times* (Princeton University Press, 1979).
159 *«las cosas más nacionales»*: Watson, *Strange Bedfellows*.
160 *«concepción cualitativa»:* Camfield, *Francis Picabia*.
161 *«emoción musical»*: Ibídem.
161 *«emulando a los músicos»*: Ibídem.
161 *«Yo sólo pinto la idea»*: Judith Zilczer, «Music for the Eyes», en Kerry Borugher y Olivia Mattis, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900* (Londres, Thames and Hudson, 2005).
161 *«Sigo avanzando a tientas»*: Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage* (New Haven, CT, Yale University Press, 2002).
161 *«pura música visual»*: Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism,* ed. rev. (Chicago, McClurg, 1919).
161 *«Esta nueva forma de expresión ... comparándola con la música»*: Camfield, *Francis Picabia*.
161 *«una canción de colores ... de la música sinfónica»:* Borràs, *Picabia*.
161 *«Improviso mi pintura»*: Ibídem.
161 *«igual que la música sólo es»*: Ibídem.
162 *«Fue Bill Nye quien»:* Ibídem.
162 *«recuerdos de América»:* Camfield, *Francis Picabia*.
162 *«increíblemente extenso»:* Borràs, *Picabia*.
162 *«para nosotros, lo mismo»*: Ibídem.
162 *«¿Pinté el edificio Flatiron...»*: Ibídem.
162 *«el hecho mental»:* Ibídem.
162 *«Crear una pintura sin»:* Ibídem.

163 *«Vosotros los neoyorquinos»:* Ibídem.

163 *«¿Cree que va a enseñarnos ... de un púrpura profundo y marrón»*: Camfield, *Francis Picabia*.

163 *«fueron las oportunidades»:* Ibídem.

163 *«¡Marcel Duchamp ha llegado a Nueva York!»:* «Marcel Duchamp Visits New York», *Vanity Fair*, 5: 1 (septiembre de 1915).

164 *«intenté hacer una pintura ... y llamarlo retrato»:* «Francis Picabia and His Puzzling Art», *Vanity Fair*, 5: 3 (noviembre de 1915).

164 *«Casi inmediatamente después»:* Camfield, *Francis Picabia*.

165 *«Sí, pero... ... No, porque...»*: Michel Sanouillet y Elmer Peterson, eds., *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp* (Nueva York, Oxford University Press, 1973).

165 *«Un viento peligroso y tentador»*: Francis Picabia, *I Am a Beautiful Monster: Poetry, Prose and Provocation*, trad. inglesa de Marc Lowenthal (Cambridge, MA, MIT Press, 2007).

165 *«Apollinaire solía apuntarse»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).

165 *«Más tarde, Duchamp dijo»*: Watson, *Strange Bedfellows*.

165 *«manía de cambiar ... durante toda su vida»*: Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. inglesa de Ron Padgett (Nueva York, Viking Press, 1971). [Trad. española: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984, 2.a ed.; trad. de Jordi Marfà.]

166 *«un momento crucial ... los grupos»*: Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography* (Nueva York, Holt, 1996). [Trad. española: *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006; trad. de Mónica Martín Berdagué.]

166 *«Cada cual consigo mismo»:* Ibídem.

166 *«incluso ahora me parece»:* Ibídem.

167 *«Nos enamoramos al instante»*: No se ha podido localizar la fuente, pero hay numerosas referencias en Internet.

168 *«El erotismo era un tema»*: Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp,* pág. 88.

168 *«En primer lugar»*: Ibídem.

168 *«un fondo de enorme pereza»*: Ibídem.

168 *«pintor de sociedad»:* Tomkins, *Duchamp*.

169 *«un misionero de la insolencia»*: Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp,* pág. 49.

169 *«un* ready-made *a distancia ... nada que ver con eso»*: Ibídem.

170 *«como gorriones junto a un charco»*: Wallace Stevens, *Letters of Wallace Stevens*, Holly Stevens, ed. (Nueva York, Knopf, 1966).

170 *«¿En serio?»*: William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams* (Nueva York, New Directions, 1967).

172 *«a un punto que exige»*: Ezra Pound, «Paris Letter», *The Dial*, 74: 3 (marzo de 1923).
172 *«No hubo nada por el estilo»:* Arturo Schwarz, *Man Ray: The Rigor of Imagination* (Londres, Thames and Hudson, 1977).
173 *«Dadá no puede vivir en Nueva York»*: Irene Gammel, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity* (Cambridge, MA, MIT Press, 2002).
173 *«en América todo es DADÁ»*: Richard Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac* (Londres, Atlas, 1993).
173 *«los jóvenes americanos que ... parezcan apocados»*: Edmund Wilson, «The Aesthetic Upheaval in France», *Vanity Fair* (febrero de 1922).
173 *«búsqueda de nuevas presas ... acabar americanizado»*: Matthew Josephson, «After and Beyond Dada», *Broom*, 2 (1922).
174 *«Pig Cupid»:* Mina Loy, *The Lost Lunar Baedeker: Poems*, Roger L. Conover, ed. (Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1996).
176 *«No tiene importancia si»*: «The Richard Mutt Case», *The Blind Man*, 2 (mayo de 1917), sin número de página.
176 *«Todas las ideas que ... leche en la boca»:* Jean-Jacques Lecercle, *The Violence of Language* (Londres, Routledge, 1990).
176 *«sólo la fuerza sexual»*: Michel Pierssens, *The Power of Babel: A Study of Logophilia*, trad. inglesa de Carl Lovitt (Londres, Routledge, 1980).
177 *«todas las palabras son»*: Ibídem.
177 *«El pronombre* yo»: Ibídem.
177 *«olvidar con la mano»*: Tomkins, *Duchamp*.
177 *«El pensamiento se hace en la boca»:* Motherwell, *Dada Painters and Poets*.
177 *«Para algunos no existe»*: Charles Demuth, «For Richard Mutt», *The Blind Man*, 2 (mayo de 1917).
177 *«Así, hasta la última obra»:* Alfred Stieglitz, carta al director, *The Blind Man*, 2 (mayo de 1917).
178 *«El que pueda fomentar»*: Frank Crowninshield, «From a Friend», *The Blind Man*, 2 (mayo de 1917).
178 *«aterrorizados por la fuerza»*: Jane Heap, «Independents, Etc.», *The Little Review*, 9: 2 (invierno de 1922).
179 «Marcel, Marcel, I love»: Gammel, *Baroness Elsa*.
179 *«Tú te has vuelto de vidrio ... ¡... inmóvil en un espejo!»:* Elsa von Freytag-Loringhoven, «Love-Chemical Relationship», *The Little Review*, 5: 2 (junio de 1918).
179 *«ingeniera orgullosa ... ¡por eso como!»*: Elsa von Freytag-Loringhoven, «The Modest Woman», *The Little Review,* 7: 2 (julio de 1920).
179 *«éxtasis en el cuarto de baño»*: Ibídem.
180 *«un antiguo cuaderno humano ... hacer las veces de plumas»*: Djuna

Barnes, «How the Villagers Amuse Themselves», *New York Morning Telegraph Sunday Magazine* (26 de noviembre de 1916), Sección 2.
180 *«gesto regio ... de rojo bermellón»*: Gammel, *Baroness Elsa*.
181 *«tenía un coraje»*: Ibídem.
181 *«la primera dadaísta ... contribuye al absurdo»*: Jane Heap, «Dada–», *The Little Review*, 8: 2 (primavera de 1922).
181 *«dadá no puede vivir en Nueva York»*: Gammel, *Baroness Elsa*.
181 *«Dadá es de todo el mundo ... y facetas libres»*: Tristan Tzara, «EyeCover, Art-Cover, Corset-Cover, Authorization», *New York Dada* (1921), sin número de página [3].
184 *«pionero del sinsentido»*: Winthrop Sargeant, «Dada's Daddy», *Life* (28 de abril de 1952).

CAPÍTULO 7: LA ÚLTIMA RELAJACIÓN

186 *«Picabia no podía vivir ... "Venid."»*: William Camfield, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times* (Princeton University Press, 1979).
186 *«la madera de las bandas de jazz»*: Juliette Roche, *Demi-Cercle* (París, La Cible, 1920), sin número de página.
186 *«En el mejor de los casos ... ¿... denominador común humano?»*: Agnes Ernst Meyer, «Mental Reactions», *291*, 2 (abril de 1915), sin número de página [3].
187 *«De entre todos los que han venido ... ha obtenido resultados»*: Marius de Zayas, sin título, *291*, 5-6 (julio-agosto de 1915), sin número de página [6].
187 *«la expresión más genuina»*: Francis Picabia, sin título, *291*, 12 (febrero de 1916), sin número de página [3].
188 **«**391 *no está tan bien hecha»*: Camfield, *Francis Picabia*.
188 *«sólo empleará símbolos»*: Dawn Ades, ed., *The Dada Reader* (Londres, Tate, 2006).
189 *«"Picasso se arrepiente"»*: «Odeurs de Partout», *391*, 1 (25 de enero de 1917), sin número de página [4].
190 *«ángel gorrón»*: Francis Picabia, *I Am a Beautiful Monster: Poetry, Prose and Provocation*, trad. inglesa de Marc Lowenthal (Cambridge, MA, MIT Press, 2007).
190 *«mis indecentes sandeces»*: Ibídem.
190 *«Sólo tengo una lengua»*: Ibídem.
190 *«Quiero mi vida para mí mismo»*: Ibídem.
190 *«hay que ser muchas cosas»*: Ibídem.
190 *«exijo lo magnífico»*: Ibídem.
190 *«Sí, iría»*: Ibídem.

190 *«Junto a la mesa humea»*: Ibídem.
190 *«chillido animal»*: Ibídem.
190 *«artistas del lenguaje»*: Ibídem.
191 *«En mi opinión, la poesía»*: Marcel Douxami, «Dear Sir», *Rongwrong* (mayo de 1919), sin número de página.
191 *«Dadá transforma el jazz»*: Harriet Watts, ed., *Dada and the Press* (New Haven, CT, G. K. Hall, 2004).
191 *«el arte no debía mofarse»*: Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary,* John Elderfield, ed., trad. inglesa de Ann Raimes (Nueva York, Viking, 1974).
192 *«Les señalé lo mucho ... ignorando el foxtrot»*: T. S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot, Volume 1: 1898-1922*, Valerie Eliot, ed. (Londres, Faber, 1988).
192 *«una* banjorine *de jazz»*: Ibídem.
192 *«bailes vorticistas ... en la espaciosa sala»*: William Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde* (Toronto, University of Toronto Press, 1972).
192 *«¿Cubofuturista?»*: Alan Young*, Dada and After: Extremist Modernism and English Literature* (Manchester, RU, Manchester University Press, 1981).
192 *«sus elefantes que bailan el jazz»*: Denise Taylor, «La Musique pour tout le monde: Jean Wiéner and the Dawn of French Jazz», tesis doctoral, University of Michigan, Ann Arbor (1998).
192 *«Se divierten con la cara»*: Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg, eds., *The Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley, University of California Press, 1994).
192 *«un sexteto»*: Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, trad. inglesa de David Britt (Nueva York, Abrams, 1965).
193 *«Como un cuadro cubista ... su discordancia»*: F. W. Koebner, *Jazz und Shimmy: Brevier der neuesten Tänze* (Berlín, Eysler, 1921).
193 *«lugares de improvisación perpetua ... escepticismo estético»*: Timothy O. Benson y Éva Forgács, eds., *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910-1930* (Cambridge, MA, MIT Press, 2002).
193 *«tremendo esnobismo ... más serio, un "arte más grande"»*: Gilbert Seldes, *The 7 Lively Arts* (Nueva York, Harper, 1924).
194 *«nuestra independencia, nuestra despreocupación»*: Ibídem.
194 *«formar parte de una variopinta ... jazz y alcohol»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).
194 *«Isadora me ha escondido aquí»*: Maria Lluïsa Borràs, *Picabia* (Nueva York, Rizzoli, 1985).
195 *«Un cuadro de Chagall»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.
195 *«Metzinger, un fracaso»*: Ibídem.

195 *«Un buen consejo»*: Ibídem.
195 *«El genio no es más que»*: Ibídem.
195 *«Arthur Cravan es otro más»*: «Odeurs de Partout», *391*, 1 (25 de enero de 1917), sin número de página [4].
195 *«Una conferencia maravillosa»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets,* 16.
197 *«Picabia, con o sin depresiones»*: Borràs, *Picabia*.
197 *«propaganda para nosotros»*: Richter, *Dada*.
198 *«arte moderno ... seguir siendo secreto»*: Michel Sanouillet, *Dada in Paris*, ed. rev. por Anne Sanouillet, trad. inglesa de Sharmila Ganguly (Cambridge, MA, MIT Press, 2009).
198 *«Vivo completamente aislado»*: Ibídem.
198 *«¿Puedo llamarlo mi amigo?»*: Ibídem.
198 *«Querido señor y amigo»*: Ibídem.
199 *«sangre diferente, cósmica ... caos y ascetismo a la vez»*: Ibídem.
199 *«es expresión de toda filosofía»*: Ibídem.
199 *«principio individual ... en individuos fuertes»*: Ibídem.
199 *«Nunca he dejado escapar ... asesinar la belleza»*: Ibídem.
200 *«pasaron volando»*: Ibídem.
200 *«La primera aparición de Picabia ... ¡... una guerra mundial!»*: Richter, *Dada*.
200 *«una fe radical»*: Ibídem.
200 *«Vi a Picabia muy pocas veces»*: Ibídem.
201 *«el antipintor»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.
201 *«Destruyamos seamos buenos»*: Richard Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac* (Londres, Atlas, 1993).
201 *«Dadá significa nada»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.
201 *«Cuando llegamos, estaba ocupado ... máquinas inservibles»*: Jean Arp, *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, trad. de Joachim Neugroschel (Nueva York, Viking, 1972).
201 *«un tal señor Benjamin»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.
203 *«Sus ojos miran fijamente»*: Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, Hannah Arendt, ed., trad. inglesa de Harry Zohn (Nueva York, Shocken, 1969). [Trad. española: *Iluminaciones*, 4 vols., Taurus, Barcelona.]
203 *«No hay documento de la civilización»*: Ibídem.
203 *«La obra de arte de los dadaístas»*: Ibídem.
203 *«estado de emergencia»*: Ibídem.
204 *«un despertador que»*: Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Rolf Tiedemann, ed., trad. inglesa de Howard Eiland y Kevin McLaughlin (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999).
204 *«iluminación profana»*: Walter Benjamin, *Selected Writings, Volume 2:*

1927-1934, Michael Jennings, Howard Eiland y Gary Smith, eds. (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999).
204 *«cambian, en una persona»*: Benjamin, *Selected Writings*, 218.
204 *«Es la primera vez que lamento ... dentro de poco»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.
205 *«elegante y malicioso»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets,* pág. 240.
206 *«un chico verdaderamente listo»*: Walter Serner, «Letzte Lockerung Manifest», *Dada*, 4-5, edición alemana (mayo de 1919), sin número de página.
206 *«No sé qué pintaba ahí Napoleón»*: Richter, *Dada*.
206 *«Ésta es nuestra maldición»*: Mary Ann Caws, ed., *Manifesto: A Century of Isms* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2001).
206 *«Dadá ha logrado crear»*: Huelsenbeck, *Dada Almanac*.
206 *«una psicosis que explica las guerras»: Dada*, 4-5, edición alemana (mayo de 1919), sin número de página.
207 *«Un duelo sensacional ... en el muslo izquierdo»*: Karl Riha y Waltraud Wende-Hohenberger, eds., *Dada Zürich: Texte, Manifeste, Dokumente* (Stuttgart, Reclam, 1992).
207 *«Ser peligroso es»*: Ades, *The Dada Reader*.
208 *«¿La máxima decepción?»*: Ibídem.
208 *«uno se vuelve malicioso»*: Ibídem.
208 *«inmerso en el elemento destructivo»*: Joseph Conrad, *Lord Jim*, capítulo 20 (1900).
208 *«la destrucción fue mi Beatriz ... por eliminación»*: Stéphane Mallarmé, *Selected Letters*, edición y traducción inglesa de Rosemary Lloyd (Chicago, University of Chicago Press, 1988).
208 *«destruyendo el efecto habitual»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets,* 105.

CAPÍTULO 8: COMPLICACIONES NECESARIAS

210 *«En la estación, una mujer»*: Michel Sanouillet, *Dada in Paris*, ed. rev. por Anne Sanouillet, trad. inglesa de Sharmila Ganguly (Cambridge, MA, MIT Press, 2009).
210 *«De los poetas vivos ... ¿Somos amigos?»*: Ibídem.
210 *«proyectaba en Tzara»*: André Breton, *The Lost Steps*, trad. inglesa de Mark Polizzotti (Lincoln, University of Nebraska Press, 1996). [Trad. española: *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 1998; trad. de Miguel Veyrat.]
210 *«Me gusta muchísimo su actitud ... de la especie burguesa»*: Sanouillet,

Dada in Paris.
210 *«Es natural que los mayores ... casi higiénica de complicaciones»*: Ibídem.
211 *«Tengo muy poca energía y paciencia»*: Ibídem.
211 *«Hace tres años propuse ... en el "movimiento dadá"»*: Ibídem.
212 *«[Cocteau] es la persona ... que no sea a usted»*: Ibídem.
212 *«Usted es uno de los tres»*: Ibídem.
212 *«Usted es de verdad el hombre»*: Ibídem.
213 *«Déjanos en paz...»*: Germaine Everling, *L'Anneau de Saturne* (París, Fayard, 1970).
214 *«¡Que se vuelva a Zúrich!»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.
214 *«Que vivan las concubinas»: Dada*, 6, *Bulletin Dada* (febrero de 1920), sin número de página [1].
214 *«El antidadaísmo es una enfermedad»*: Ibídem [2].
214 *«La autocleptomanía es»*: Ibídem.
214 *«Estarán ustedes de acuerdo»*: Ibídem.
215 *«La Compañía Internacional Dadá»: Der Dada*, 3 (abril de 1920), sin número de página.
215 *«vanguardista, libre»*: Marius Hentea, *The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara* (Cambridge, MA, MIT Press, 2014).
215 *«Basta de pintores»*: Louis Aragon, «Manifeste du mouvement Dada», *Littérature*, 13 (mayo de 1920).
216 *«Hace mucho tiempo que admiro»*: Sanouillet, *Dada in Paris,* pág. 70.
217 *«trabajo de destrucción»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).
217 *«No puedo continuar»*: Samuel Beckett, *The Unnamable* (Nueva York, Grove Press, 1958). [Trad. española: *El innombrable*, Madrid, Alianza, 2012; trad. de Rafael Santos Torroella.]
217 *«Un hombre vuelve a la vida»: Littérature,* 10 (diciembre de 1919).
218 *«una forma de surrealismo»*: Guillaume Apollinaire, *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, ed. LeRoy C. Breunig, trad. inglesa de Susan Suleunan (Nueva York, Viking, 1972).
218 *«Seguid, la rueda gira»*: Dawn Ades, *The Dada Reader*, ed. (Londres, Tate, 2006).
218 *«boca grande»*: Adrienne Monnier, *The Very Rich Hours of Adrienne Monnier*, trad. inglesa de Richard McDougall (Nueva York, Scribner's, 1976).
219 *«Todos ustedes están acusados ... Son todos unos idiotas»: DADAphone*, 7 (marzo de 1920), sin número de página [3].
219 *«Escúchalos ... ¡Es fantástico!»*: William Camfield, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times* (Princeton University Press, 1979).
219 *«El esperma de la chimenea ... mientras vomito»: 391*, 12 (marzo de

1920), sin número de página.

220 *«el orden se escogió»: Littérature*, 13 (mayo de 1920).

220 *«Estoy escribiendo un manifiesto ... estúpidos que yo»*: Philippe Soupault, «Littérature et le reste», *Littérature*, 13 (mayo de 1920).

220 *«Es posible que en este mismo ... en tiempos de paz»*: André Breton, «Patinage Dada», *Littérature*, 13 (mayo de 1920).

220 *«matadiós»*: Ades, *The Dada Reader*.

220 *«Si se exterminan las chinches»*: Georges Ribemont-Dessaignes, «Les plaisirs de Dada», *Littérature,* 13 (mayo de 1920).

220 *«Antes de que baje ... Y os advertimos–»*: Ades, *The Dada Reader*.

221 *«el representante mundial ... durar seis horas»*: Walter Conrad Arensberg, «Dadá est américaine», *Littérature*, 13 (mayo de 1920).

221 *«Estoy en deuda con mis amigos»*: Louis Aragon, «Révélations sensationnelles», *Littérature*, 13 (mayo de 1920).

222 *«Dadá sobrevivirá»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.

222 *«El día que se descubrió dadá ... decir* como grupo»: Ibídem.

222 *«Dadá, todo lo que es amorfo»*: Ibídem.

222 *«Tzara Thoustra»*: Maria Lluïsa Borràs, *Picabia* (Nueva York, Rizzoli, 1985).

222 *«el* Tzar *("zar") Tristan»*: Hans Arp, «aus dem "cacadou supérieur"» *Die Schammade* (abril de 1920), sin número de página.

222 *«sensible y agresiva»*: Hans Richter, *Encounters from Dada till Today*, trad. inglesa de Christopher Middleton (Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 2013).

223 *«Dadá ha sido una aventura»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.

223 *«mercaderes de la demencia»*: Mason Klein, *Alias Man Ray: The Art of Reinvention* (Nueva York, Jewish Museum, 2009).

223 «Dadá Ltd *... del vocabulario»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.

223 *«Subscríbase a DADÁ»*: Ibídem.

223 *«Un acontecimiento sin precedentes»*: Ibídem.

224 *«Picabia tiene dos pulmones»*: Borràs, *Picabia*.

224 *«Contemplamos la vida»*: Francis Picabia, *I Am a Beautiful Monster: Poetry, Prose and Provocation*, trad. inglesa de Marc Lowenthal (Cambridge, MA, MIT Press, 2007).

224 *«Queridos artistas»*: Ibídem, pág. 240, traducción modificada por el autor.

225 *«porque les faltó el valor»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.

225 *«Los dadaístas decepcionan»*: Hentea, *Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara,* pág. 148.

225 *«Eran serios, tremendamente»*: Jindřich Toman, *«Now You See It, Now You Don't: Dada in Czechoslovakia». The Eastern Dada Orbit: Russia,*

Georgia, The Ukraine, Central Europe, and Japan, Gerald Janecek y Toshiharu Omuka, eds. (Nueva York, G. K. Hall, 1998).

225 *«algunas obscenidades escatológicas»*: J.-N. Faure-Biguet, «Dada, ou le Triomphe du Rien», *L'Echo de Paris* (27 de mayo de 1920).

226 *«Tzara se instaló en el mostrador»*: Hentea, *Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara,* pág. 159, nota 27.

226 *«Me considero muy simpático»*: Tristan Tzara, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, trad. inglesa de Barbara Wright (Londres, Calder, 1977). [Trad. española: *Los siete manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets, 1987; trad. de Huberto Haltter.]

226 *«Prefiero al poeta que es»*: Ibídem.

227 *«Siempre hemos cometido errores»*: Ibídem.

227 *«El pensamiento se hace»*: Ibídem.

227 *«El antidadaísmo es una enfermedad»*: Ibídem.

227 *«que aplica todas sus fuerzas»*: Ibídem.

227 *«Coja un periódico»*: Ibídem.

228 *«el músico, con ademanes»*: Stephen Walsh*, Stravinsky, A Creative Spring: Russia and France 1882-1934* (Nueva York, Knopf, 1999).

CAPÍTULO 9: NADA, NADA, NADA

231 *«Los dadaístas de paso en París»: Dadas on Art*, Lucy Lippard, ed. (Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1971).

232 *«el que pinta con tijeras»*: Jane Heap, «Comments*», The Little Review*, 9: 4 (otoño-invierno de 1923-1924).

233 *«transformar lo que hasta ahora»*: Lippard, *Dadas on Art*, pág. 64,

233 *«Llueve sobre una calavera»*: Michel Sanouillet, *Dada in Paris*, ed. rev. por Anne Sanouillet, trad. inglesa de Sharmila Ganguly (Cambridge, MA, MIT Press, 2009).

234 *«el engañoso misticismo ... sostiene a dadá»*: Werner Spies, ed., *Max Ernst, Life and Work: An Autobiographical Collage* (Colonia, Dumont, 2005).

235 *«Man Ray es el sutil químico ... demostrar que existe»*: Georges Ribemont-Dessaignes, «Dada Painting or the Oil-Eye», *The Little Review,* 9: 4 (otoño-invierno de 1923-1924).

235 *«el realista práctico ... su trasero poético»*: Hans Richter*, Encounters from Dada till Today*, trad. inglesa de Christopher Middleton (Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 2013).

236 *«Monsieur Ray nació»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.

236 *«Lo que me interesa es demostrar»*: Ibídem.

238 *«más bien hacen pensar»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.

238 *«El amor, la sensibilidad, la muerte ... Lo que equivale a decir, todo»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.
239 *«Mis palabras no son mías ... la materia prima de la conversación»*: Hentea, *Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara*, pág. 166, nota 63.
239 *«No confiaría en la justicia ... una panda de hijos de puta»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.
239 *«en lo que respecta a la conducta»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).
240 *«El modernismo no me interesa»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.
240 *«En este momento, los abajo firmantes»*: Ibídem.
240 *«parte de un movimiento más general»*: André Breton, *The Lost Steps*, trad. inglesa de Mark Polizzotti (Lincoln, University of Nebraska Press, 1996).
240 *«Sí, Tzara anduvo ...* coup d'état»: Ibídem.
240 *«habernos librado del concepto»:* Ibídem.
241 *«No sería mala idea»*: Ibídem.
241 *«su omnipotencia y tiranía»*: Ibídem.
241 *«Que nunca se diga que el dadaísmo»*: Ibídem.
241 *«ese desasosiego cuyo único fallo»*: Ibídem.
241 *«Picabia es el hombre»*: Ibídem.
241 *«Es probable que este congreso»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.
241 *«enseñar a la gente a producir»*: Ibídem.
241 *«ministerio de la mente»*: Ibídem.
241 *«libertad enciclopédica ... secreto de la civilización»*: Guillaume Apollinaire, *Selected Writings*, trad. inglesa de Roger Shattuck (Nueva York, New Directions, 1971). [Trad. española: *Obras selectas*, Santa Perpètua de la Mogoda, Edicomunicación, 2002; trad. de José Manuel Gruber.]
242 *«Dadá [...] se ha vuelto ingenio»*: Dawn Ades, ed., *The Dada Reader* (Londres, Tate, 2006).
242 *«Empezaba a aburrirme mortalmente»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.
242 *«Tuve la impresión de que dadá»*: Ibídem.
242 *«Me aparté de dadá porque»*: Francis Picabia, *I Am a Beautiful Monster: Poetry, Prose and Provocation*, trad. inglesa de Marc Lowenthal (Cambridge, MA, MIT Press, 2007).
243 *«El pintor elige»*: Sanouillet, *Dada in Paris*.
244 *«Algo se opone a esa afirmación ... buscar la explicación»*: Picabia, *I Am a Beautiful Monster*.
245 *«Los niños están más cerca»*: Ibídem.
245 *«Dadá no quiere nada, nada, nada»*: Ibídem.

245 *«La vida sólo tiene una forma»*: Ibídem.
245 *«Estoy a favor de la incineración»*: Ibídem.
245 *«Apruebo todas las ideas»*: Ibídem.
245 *«Hay que ser nómada»:* Ibídem.
246 *«Mis pies han empezado a pensar»*: Jean Crotti, «Sous-Entendu», *Le Pilhaou-Thibaou* [*391*, 15] (julio de 1921).
246 *«A los que hablan a mi espalda ... todos vosotros lo sabéis»*: Picabia, *I Am a Beautiful Monster,* pág. 271.
246 *«¿No os dais cuenta...?»*: Ibídem.
246 *«Después de una larga convalecencia»*: Jean Cocteau, «La Guérison de Picabia», *Le Pilhaou-Thibaou* [*391*, 15] (julio de 1921).
248 *«se mueven sin perder de vista»*: Breton, *Lost Steps*.
248 *«destructividad hipersocrática»*: Ezra Pound, «Paris Letter», *The Dial*, 71: 4 (octubre de 1921).
248 *«clarísima exteriorización ... completamente desnuda»*: Richard Sieburth, «Dada Pound», *South Atlantic Quarterly*, 83: 1 (invierno de 1984).
248 *«un domingo de 1921»*: Ezra Pound, *Guide to Kulchur* (Londres, Faber, 1938). [Trad. española: *Guía de la kultura*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2011; trad. de Luis Núñez Díaz.]
248 *«intelectualmente tan peligroso ... jaula llena de leopardos»*: Ezra Pound, *Jefferson and/or Mussolini* (Londres, Nott, 1935).
248 *«Nunca hubo un botón de goma»*: Ezra Pound, *Selected Prose 19091965*, William Cookson, ed. (Londres, Faber, 1973).
248 *«un animal con garras»*: Marianne Moore, *The Poems of Marianne Moore*, Grace Schulman, ed. (Nueva York, Penguin, 2003).
249 *«Sois tan recatados»*: Picabia, *I Am a Beautiful Monster,* pág. 283.
249 *«dadá disfrazado»*: Ades, *The Dada Reader*.
249 *«Tenemos la cabeza redonda»*: Picabia, *I Am a Beautiful Monster*.
250 *«un matón fornido»*: Jane Heap, «Comments», *The Little Review*, 9: 3 (primavera de 1923).
251 *«Déjelo todo»*: Breton, *Lost Steps*.

CAPÍTULO 10: UN DRAMA DE DOSTOIEVSKI

254 *«con la dulzura de un monje»*: William Camfield, *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism* (Múnich, Prestel, 1993).
255 *«Lo primero que me llamó la atención ... una ironía superior»:* Louise Straus-Ernst, *The First Wife's Tale: A Memoir by Louise Straus-Ernst*, trad. inglesa de Marilyn Richter y Marietta Schmitz-Esser (Nueva York, Midmarch Arts, 2004).

255 *«liderábamos uno de esos grupos»*: Camfield, *Max Ernst*.
255 *«Tuve la impresión»*: Ibídem.
256 *«Ya era surrealista cuando»*: Hans Richter, *Encounters from Dada till Today*, trad. inglesa de Christopher Middleton (Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 2013).
257 *«Dadá no tiene nada en común»*: Camfield, *Max Ernst*.
257 *«locura metódica»*: Ibídem.
258 *«falsificaciones de dadá ... ni mear sin ideologías»*: John Russell, *Max Ernst: Life and Work* (Nueva York, Abrams, 1967).
258 *«Un día, Baader y Hausmann»*: Vera Broido-Cohn, *The Twenties in Berlin* (Londres, Annely Juda Fine Art, 1978).
258 *«Nos hemos apartado ... divertir a la clase media»*: Camfield, *Max Ernst*.
258 *«Una guerra demente y horripilante ... aullar al público»*: Angelika Littlefield, *The Dada Period in Cologne* (Toronto, Art Gallery of Ontario, 1988).
259 *«Después de pasar por una puerta ... se trata de "originales naturales"»*: Camfield, *Max Ernst*.
259 *«Dijimos claramente»*: Ibídem.
259 *«Te maldigo»*: Ibídem.
260 *«una importante conferencia»*: Ibídem.
260 *«Por favor, decídete»*: Ibídem.
261 *«Max Ernst regalará»*: Ibídem.
261 *«presencia casi mágica ... desinhibida y no disimulada»*: Camfield, *Max Ernst*.
262 *«Declaro que Tristan Tzara»: Dada Intirol au Grand Air der Sängerkrieg* (septiembre de 1921), sin número de página [4].
262 *«Un amigo de Nueva York»*: Ibídem [1].
263 *«tiene naturalmente un efecto»*: Camfield, *Max Ernst*.
264 *«Esa criatura tan chispeante»*: Ibídem.
265 *«A Éluard le gustaba el sexo en grupo»:* Tim McGirk, *Wicked Lady: Salvador Dalí's Muse* (Londres, Hutchinson, 1989). [Trad. española: *Gala, ¿musa o demonio*?, Barcelona, Debolsillo, 2004; trad. de Joseph M. Apfelbäume.]
265 *«Si bien esa vida en grupo»*: Matthew Josephson, *Life Among the Surrealists* (Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1962).
265 *«¡Nadie tiene la menor idea»*: Robert McNab, *Ghost Ships: A Surrealist Love Triangle* (New Haven, CT, Yale University Press, 2004).
266 *«se comportaba con muchísimo aplomo»*: Josephson, *Life Among the Surrealists,* pág. 179.
266 *«Nos importa un comino lo que hacen»*: Ibídem.
266 *«una de las compañías más encantadoras»*: Ibídem.

266 *«Nunca podría hacer el amor»*: Ibídem.
266 *«A ti nunca te he querido»*: Straus-Ernst, *First Wife's Tale*.
267 *«en la que Éluard se emborrachó ... una estatua de mármol»*: Camfield, *Max Ernst*.
267 *«Por fuera, la casa»*: McGirk, *Wicked Lady*.
268 *«Supera, en horror»*: McNab, *Ghost Ships*.
268 *«André está tristísimo»*: Ibídem.
268 *«preocupaciones más pesimistas ... encuentro sentido a nada»*: Ibídem.
268 *«Para simplificarlo todo»*: Ibídem.
268 *«Te marchaste sin decir adiós»*: Ibídem.
268 *«en realidad, cada uno de los personajes»:* Philippe Soupault, «Épitaphes», *Littérature*, 14 (junio de 1920).
269 *«24 de marzo de 1924. Querido padre»*: McNab, *Ghost Ships,* pág. 53.
270 *«Es él, de eso no cabe duda ... De vacaciones, eso es todo»*: Ibídem.
270 *«ese número de desaparición ... Oceanía en un vapor»*: Ibídem.
271 *«Gala, mi pequeña Gala»*: Ibídem.
271 *«Se atrevió a hacer ... NUNCA»*: Éluard, *Letters to Gala*, trad. inglesa de Jesse Browner (St. Paul, Minessotta, Paragon House, 1989). [Trad. española: *Cartas a Gala*, Barcelona, Tusquets, 1986; trad. de Manuel Sáenz de Heredia.]
271 *«Nada de esto es posible»*: Ibídem.
271 *«cigarrillo encendido»*: McNab, *Ghost Ships*.
272 *«Daba una impresión muy fuerte ... responder a esa invitación»*: Jimmy Ernst, *A Not-So-Still Life* (Nueva York, St. Martin's, 1984).
272 *«la facultad maravillosa»*: Russell, *Max Ernst*.
272 *«La imagen es una pura creación de la mente»*: Pierre Reverdy, «L'Image», *Nord-Sud*, 13 (marzo de 1918), sin número de página [1].
273 *«que acaba de morir»*: André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, trad. inglesa de Richard Seaver y Helen R. Lane (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1969). [Trad. española: *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1985; trad. de Andrés Bosch Vilalta.]
273 *«Que nunca se diga»*: Breton, *Lost Steps*.

CAPÍTULO 11: LA VIDA NUEVA

276 *«hospitales de sonidos anémicos»*: Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos* (Nueva York, Viking, 1973).
276 *«la vida moderna ya ha educado»*: Ibídem.
276 *«Disfrutamos creando orquestaciones»*: Ibídem.
277 *«el amorfismo y la anarquía ... toda vaguedad de la expresión»*: Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, MoholyNagy 1917-1946* (Chicago, University of Chicago Press, 1997).
277 *«Hay un grandioso trabajo destructivo»*: Richard Huelsenbeck, ed., *Dada*

Almanac (Londres, Atlas, 1993).
277 *«El dadaísmo no fue un movimiento»*: Dawn Ades, ed., *The Dada Reader* (Londres, Tate, 2006).
277 *«En principio no se distinguía»*: Huelsenbeck, *Dada Almanac*.
280 *«hecho de hierro, cristal ... en pleno desarrollo»*: V. Shklovsky, «The Monument to the Third International», *Tatlin*, Larissa Zhadova, ed. (Nueva York, Rizzoli, 1988).
280 *«nuevas formas de vida»*: Stephen Bann, ed., *The Tradition of Constructivism* (Nueva York, Viking Press, 1974).
280 *«Hoy, el espacio y el tiempo ... Nos quedamos con el presente»*: Ibídem.
282 *«La vida constructivista es»*: Selim Khan-Magomedov, *Rodchenko, The Complete Work*, Vieri Quillici, ed. (Cambridge, MA, MIT Press, 1987).
282 *«un nuevo organismo material»*: Christina Kiaer, *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism* (Cambridge, MA, MIT Press, 2005).
282 *«Es hora de que el arte ... miserable vida de los ricos»*: Khan-Magomedov, *Rodchenko*.
284 *«una fuerte dosis de dadá»*: Timothy O. Benson y Éva Forgács, eds., *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930* (Cambridge, MA, MIT Press, 2002).
285 *«el grito trágico»*: Lee Congdon, *Exile and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria 1919-1933* (Princeton University Press, 1991).
285 *«un hombre llamado Kurt Schwitters»*: Oliver A. I. Botar, *Technical Detours: The Early Moholy-Nagy Reconsidered* (Nueva York, Art Gallery of The Graduate Center, City University of New York, 2006).
285 *«nunca quiso que lo dejaran fuera ... la carrera por la "originalidad"»*: Ibídem.
286 *«El hombre moderno ... se liberó»*: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy* (Nueva York, Thames and Hudson, 1985).
287 *«nuevas realidades cinéticas»*: László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (Chicago, Paul Theobald, 1947).
287 *«Hoy nos enfrentamos»*: Ibídem.
287 *«el hombre, hasta hoy, meramente receptivo»*: Passuth, *Moholy-Nagy,* 290.
287 *«incesantemente iniciático ... del cubismo y el dadaísmo»*: Ibídem.
288 *«Tal como afirmó correctamente»*: Ibídem.
288 *«a la pintura objetiva alemana»*: Lissitzky*, El Lissitzky: Life, Letters, Texts,* Sophie Lissitzky-Küppers, ed., trad. inglesa de Helen Aldwinkle (Nueva York, Thames and Hudson, 1968).
288 *«Para ser moderno, hay que ser»*: Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy:*

Experiment in Totality (Cambridge, MA, MIT Press, 1969).
288 *«Tengo el don de proyectar ...»*: Ibídem.
288 *«Aquí están los más potentes»*: Congdon, *Exile and Social Thought,* pág. 161.
289 *«Demoled para poder construir»*: Ibídem.
289 *«Esta mujer trágica»*: Éva Forgács, «Constructive Faith in Deconstruction: Dada in Hungarian Art», *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, The Ukraine, Central Europe, and Japan*, Gerald Janecek y Toshiharu Omuka. eds. (Nueva York, G. K. Hall, 1998).
289 *«destrucción como modo de análisis»*: Benson y Forgács, *Between Worlds*.
289 *«libres de la ornamentación zigzagueante»*: Congdon, *Exile and Social Thought*.
290 *«estallidos histéricos de gente armada ... Esos cuadros chillaban»*: Iliá Ehrenburg, *Memoirs: 1921-1941*, trad. inglesa de Tatania Shebunina (Nueva York, Grosset & Dunlap, 1966).
290 *«Nada de preparación, de lógica»*: Congdon, *Exile and Social Thought*.
290 *«Nos criaron en la edad»*: Lissitzky, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*.
290 *«necesitamos la máquina ... y libre de romanticismo»*: Passuth, *Moholy-Nagy*.
290 *«El lado práctico de una pintura ... disco de gramófono»*: Ibídem.
291 *«un "granero" ... un vino de mesa bastante flojo»*: Matthew Josephson, «After and Beyond Dada», *Broom*, 2 (1922).
291 *«En la vida corriente era afable»*: Ehrenburg, *Memoirs*.
293 *«la sensación del espacio ... productos de la imaginación»*: Lissitzky, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts,* págs. 380-381.
293 *«La superficie del* proun»: Ibídem.
293 *«se elevaban en la tierra»*: Ibídem.
294 *«Cuando hice mi* proun»: Ibídem.
294 *«Ya no queremos que una habitación»*: Ibídem.
294 *«Estamos destruyendo la pared»*: Ibídem.
294 *«Las grandes exposiciones internacionales»*: Ibídem.
294 *«Nuestra pintura se aplicará»*: Ehrenburg, *Memoirs*.
295 *«Nadie debería imaginar»*: Bann, *The Tradition of Constructivism*.
295 *«Somos incapaces de imaginar ... no se puede prescindir»*: Ibídem.
295 *«la táctica negativa ... ya han pasado»*: Ibídem.
296 *«Nunca entendí cómo un hombre»*: Louis Lozowick, *Survivor from a Dead Age: The Memoirs of Louis Lozowick*, Virginia Marquardt, ed. (Washington, DC, Smithsonian Institute, 1997).
296 *«dispuesto a explicar sus teorías ... un rebelde»*: Ibídem.
297 *«ha encontrado una fuente de inspiración ... una unidad con ella»*: Hans

Janssen y Michael White, *The Story of De Stijl: Mondrian to Van Doesburg* (Nueva York, Abrams, 2011).

297 *«concentrador de pensamiento»*: Ibídem.

297 *«En el bulevar todo ... Eso es el bulevar»*: Piet Mondrian, *The New Art–The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, edición y traducción de Harry Holtzman y Martin S. James (Boston, G. K. Hall, 1986).

298 *«Tu amigo, Piet-Dada»*: Janssen y White, *Story of De Stijl*.

298 *«estuvo bien mostrar* entusiasmo*»*: Hubert F. van den Berg*, The Import of Nothing: How Dada Came, Saw, and Vanished in the Low Countries (1915-1929)* (New Haven, CT, G. K. Hall, 2002).

298 *«En el momento del movimiento»*: Janssen y White, *Story of De Stijl,* pág. 50.

299 *«la destrucción y la reconstrucción»*: Ibídem.

299 *«Sólo los que se dedican»*: Ibídem.

300 *«El espíritu dadaísta me gusta ... los medios son diferentes»*: Marc Dachy, «Life is an extraordinary invention: Doesburg the Dadaist», *Van Doesburg & the International Avant-Garde*, Gladys Fabre y Doris Wintgens Hötte, eds. (Londres, Tate, 2009).

300 *«enferma, afectada por la fiebre»*: Theo van Doesburg, *What is Dada??? And Other Dada Writings*, trad. inglesa de Michael White (Londres, Atlas, 2006).

300 *«Antes, en Rusia marcaban»*: Lissitzky, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*.

301 *«el veneno del Nuevo Espíritu»*: Doris Hötte, «Van Doesburg Tackles the Continent: Passion, Drive and Calculation», *Van Doesburg & the International Avant-Garde*, Gladys Fabre y Doris Hötte, eds. (Londres, Tate, 2009).

302 *«definición en lugar de indefinición»*: Joost Baljeu, *Theo van Doesburg* (Nueva York, Macmillan, 1974).

303 *«voluntad de encontrar»*: Ibídem.

303 *«Internacional de la mente ... Gratuitamente»*: Baljeu, *Theo van Doesburg*.

303 *«comercio mezquino ... un sello de goma»*: Rose-Carol Washton Long, ed., *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* (Nueva York, G. K. Hall, 1993).

304 *«Todo tiembla ... Época del Gran Espiritual»*: Wassily Kandinksy, *Kandinsky: Complete Writings on Art* (Nueva York, Da Capo, 1994).

305 *«Al final, por supuesto ... La organización alemana aguantó»*: Maria Müller, «Der Kongress der "Union Internationaler Forschrittlicher Künstler" Düsseldorf», *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922-1927: Utopien für eine Europäische Kultur* (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1992).

305 *«la tiranía de la subjetividad ... que todavía no existe»*: Bann, *The Tradition of Constructivism*.
306 *«arbitrariedad subjetiva»*: Ibídem.
306 *«únicamente una sociedad»*: Ibídem.
306 *«velan por el arte ... a sí mismos progresistas»*: Ibídem.
307 *«una "escisión" ... contra todo y contra todos»*: Michael White, «Theo van Doesburg: A Counter-life», *Van Doesburg & the International Avant-Garde*.
307 *«Estoy bastante seguro ... cada vez más seguidores»*: Dachy, «Life is an extraordinary invention».
308 *«El mundo es una pequeña»*: Van Doesburg, *What is Dada??*?.
308 *«Dadá es el corcho ... mi bastón dadaísta»*: Ibídem.
308 *«El arte es un mingitorio»*: Ibídem.
308 *«Nosotros, dadaístas neovitalistas»*: Ibídem.
309 *«deformaciones sentimentales»*: Ibídem.
309 *«Lo anómalo es el requisito previo»*: Ibídem.
309 *«El principio de la vida es completamente ... anterior a todo nacimiento»*: Ibídem.
309 *«El no es el mayor estímulo»*: Ibídem.

CAPÍTULO 12: SÍ NO

311 *«El primero que presentó»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.).
312 *«Explíquenme ustedes»*: Ibídem.
312 *«Lo que ahora queremos»*: Ibídem.
312 *«Dadá lo reduce todo»*: Ibídem.
312 *«dadá no es en absoluto moderno»*: Ibídem.
312 *«Dadá es un estado de ánimo»*: Ibídem.
312 *«un microbe vierge»*: Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, vol. 1 (París, Flammarion, 1975).
313 *«Después de esta carnicería»*: Richard Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac* (Londres, Atlas, 1993).
313 *«una personalidad muy fuerte»*: Lucy Lippard, ed., *Dadas on Art* (Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1971).
313 *«La ropa moderna es ... eléctrica de la gran ciudad»*: Hans Janssen y Michael White, *The Story of De Stijl: Mondrian to Van Doesburg* (Nueva York, Abrams, 2011).
314 *«Nunca he visto»*: Gwendolen Webster, *Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study* (Cardiff, RU, University of Wales Press, 1997).
314 *«Empezó a recitarla despacio ... poesía del "arroyo susurrante"»*: Harriet

Janis y Rudi Blesh, *Collage: Personalities, Concepts, Techniques* (Filadelfia, Chilton, 1967).

316 *«Hay que preparar a los dadaístas»*: Theo van Doesburg, *What is Dada??? And Other Dada Writings*, trad. inglesa de Michael White (Londres, Atlas, 2006).

317 *«compatible con lo que suele considerarse»*: Hubert F. van den Berg*, The Import of Nothing: How Dada Came, Saw, and Vanished in the Low Countries (1915-1929)* (New Haven, CT, G. K. Hall, 2002).

317 *«Me hice dadaísta hacia 1916 ... mediante la construcción»*: Ibídem.

317 *«la cumbre más alta»*: Ibídem.

318 *«poesía ultra-estilística-dadaísta-cubista»*: Ibídem.

319 *«vuelva a interpretar esto ... encontrar una etiqueta»*: Ibídem, pág. 97, traducción modificada.

319 *«tipografía "fisioplástica"»*: Ibídem.

319 *«revolución dadá-jazz»*: Ibídem.

319 *«El Cabaret Dadá es el futuro»*: Paul van Ostaijen, *Patriotism, Inc.: And Other Tales*, trad. inglesa de E. M. Beekman (Amherst, University of Massachusetts Press, 1971).

320 *«un esfuerzo europeo»*: Ibídem.

320 *«Dadá salva a Europa»*: Ibídem.

320 *«joven dandy ... un grito de admiración»*: Erwin Blumenfeld, *Eye to I: The Autobiography of a Photographer*, trad. inglesa de Mike Mitchell y Brian Murdoch (Londres, Thames and Hudson, 1999).

321 *«los aplausos frenéticos»*: John Elderfield, *Kurt Schwitters* (Nueva York, Thames and Hudson, 1985).

322 *«Imagínense un poema»*: Harriet Watts, ed., *Dada and the Press* (New Haven, CT, G. K. Hall, 2004).

322 *«el cinismo total»*: Ibídem.

322 *«la expresión anacional»*: Van Doesburg, *What is Dada??*?.

322 *«por cada "sí", dadá»*: Ibídem.

323 *«En Utrecht subieron a escena»*: Carta de Schwitters, 14 de noviembre de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

324 *«Con su permiso, voy ... ni elucidarlo artísticamente»*: Kurt Schwitters, «Dadaismus in Holland», *Merz*, 1 (enero de 1921).

324 *«porque el dadaísmo ... reconoce su propia estupidez»*: Andrzej Turowski, «Dada Contexts in Poland», *Eastern Dada Orbit*, Gerald Janecek y Toshiharu Omuka, eds. (Nueva York, G. K. Hall, 1998).

325 *«siempre reaparecerá»*: Ibídem.

325 *«prueba de que aún hacía falta»*: Ibídem.

325 *«diarrea crónica»*: Ibídem.

325 *«Dadá es la esencia de nuestro tiempo»*: Van den Berg, *The Import of*

Nothing.
325 *«Dadá es la solemnidad moral»*: Ibídem.
326 *«No se puede construir»*: Ibídem.
326 *«¡Es un* obbligato!»: Webster, *Kurt Merz Schwitters*.
327 *«Los experimentos se llevan a cabo»*: Ades, *The Dada Reader*.
327 *«respetables y otras menos respetables»*: Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*.
327 *«Estoy construyendo una estructura»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
328 *«empezó atando cordeles»*: Ibídem.
330 *«expuesto solemnemente»*: Steinitz, *Kurt Schwitters*.
330 *«a un unto fecal»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
330 *«a la vegetación de la jungla»*: Ibídem.
330 *«Vivimos en la edad de las abreviaciones»*: Schmalenbach, *Kurt Schwitters*.
330 *«Su verdadera aspiración»*: Ibídem.
330 *«Sin nada que se le pareciera»*: Ibídem.
331 *«demoler los marcos ... las dificultades técnicas»*: Ulrich Conrads y Hans Sperlich, *Fantastic Architecture*, trad. inglesa de Christiane y George Collins (Londres, Architectural Press, 1963).
332 *«una sensación extraña»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
332 *«un anuncio publicitario»*: Schmalenbach, *Kurt Schwitters*.
333 *«El nuevo libro exige»*: Lissitzky, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*.
333 *«En la lucha por la Verdad»*: Van den Berg, *The Import of Nothing*.
334 *«TODA FORMA ES LA INSTANTÁNEA»*: Elderfield, *Kurt Schwitters*.
334 *«un tipo realmente bueno»*: Lissitzky, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts,* pág. 38.
335 *«publicidad no autorizada»*: Margolin, *Struggle for Utopia*, pág. 76, nota 101.
335 *«¿Cómo está Kurtschen?»*: Lissitzky, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*.
335 *«que va sobre ruedas ... ya no es lo mismo para mí»*: Ibídem.
335 *«Empieza a preocuparme»*: Ibídem.
336 *«Me he transformado en* el cero de la forma»: Kasimir Malevich, «From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism», *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1903-1934*, edición y traducción de John Bowlt (Nueva York, Viking, 1976).
336 *«En la Bauhaus, la gente»*: Selim Chan-Magomedow, *Von der Malerei zum Design: Russische konstruktivistische Kunst der Zwanziger Jahre* (Colonia, Galerie Gmurzynska, 1981).
337 «*The dadaïsm has assailed fine-arts»*: El Lissitzky y Hans Arp, *Die Kunstismen: 1914-1924* (Zúrich, Eugen Rentsch, 1925), pág. x.
338 *«Todo lo que un artista escupe es arte»*: Ibídem, pág. xi.

338 *«los trastos viejos de los desvanes»*: Schmalenbach, *Kurt Schwitters*.

CAPÍTULO 13: ¿VERDAD O MITO?

342 *«trabajo destructivo de dadá»*: Timothy O. Benson y Éva Forgács, eds., *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910-1930* (Cambridge, MA, MIT Press, 2002).
342 *«Una muchacha como paja»:* Dragan Kujundžić y Jasna Jovanov, «Yougo-Dada», *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, The Ukraine, Central Europe, and Japan*, Gerald Janecek y Toshiharu Omuka, eds. (Nueva York, G. K. Hall, 1998).
343 *«una masa lo bastante maleable»*: Ibídem.
343 *«Hombre Desnudo Barbarogenio»*: Dubravka Djurić y Miško Šuvaković, eds., *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neoavant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991* (Cambridge, MA, MIT Press, 2003).
343 *«Necesitamos CANCIONES NEGRAS ... siempre* INTERNACIONAL»: Benson y Forgács, *Between Worlds*.
343 *«Hay que ser bárbaro»*: Ibídem.
344 *«ahora sólo un pasatiempo ... ni un arte nuevo»*: «Dada-Dadaizam», *Zenit*, 2 (marzo de 1921).
344 *«SUICIDIO»*: Louis Aragon, «Suicide», *Cannibale* (abril de 1920).
344 *«El arte es lo que los* nervios *expresan ... en segundos, no en años»*: Benson y Forgács, *Between Worlds*.
344 *«DADÁ es un término ... (¿para qué trabajar?)»*: Ibídem.
344 *«un mero temblor»*: Ibídem.
345 *«sistema panfuturista»*: Myroslava Mudrak, *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1986).
345 *«tAbA»:* Dragan Aleksić, «Taba Ciklon II», *Ma,* VIII, 8 (agosto de 1922).
346 *«El gran maestro de todos los dadaístas»: Dada-Jok* (mayo de 1922), sin número de página.
346 *«bailes modernos y excéntricos»:* Kujundžić y Jovanov, «Yougo-Dada».
347 *«Los dadaístas son transportistas de muebles ... un nuevo orden»*: Jindřich Toman, «Now You See It, Now You Don't: Dada in Czechoslovakia», *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, The Ukraine, Central Europe, and Japan*, Gerald Janecek y Toshiharu Omuka, eds. (Nueva York, G. K. Hall, 1998).
347 *«El espíritu moderno es ... a toda sabiduría»*: Ibídem.
347 *«Dadá sólo es la espuma de la vida»*: Ibídem.
348 *«poetismo en el ejercicio de DADÁ»*: Ibídem.

348 *«La estética, antes Ciencia»*: Ibídem.
348 *«A través del dadaísmo ... y de un hotentote borracho»*: Ibídem.
349 *«El cubismo, el expresionismo ... es el onanismo»*: Andrzej Turowski, «Dada Contexts in Poland», *Eastern Dada Orbit*, Gerald Janecek y Toshiharu Omuka, eds. (Nueva York, G. K. Hall, 1998).
349 *«En lo que respecta a las obras de arte»*: Ibídem.
349 *«plasticidad verbal»*: Ibídem.
349 *«multitud de furiosas bacantes»*: Anatol Stern, *Europa* (Londres, Gaberbocchus, 1962), sin número de página.
349 *«¿Cómo se puede aventajar...?»*: Turowski, «Dada Contexts in Poland».
350 *«Hemos integrado el arte en la vida ... el principio de la invasión»:* John Bowlt, ed., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1903-1934* (Nueva York, Viking, 1976).
352 *«Manifiesto militante para la juventud»*: Stephen Bann, ed., *The Tradition of Constructivism* (Nueva York, Viking Press, 1974).
353 *«Ya en 1914 había intentado»*: Michael Impey, «Before and After Tzara: Romanian Contributions to Dada», *Eastern Dada Orbit*, Gerald Janecek y Toshiharu Omuka, eds. (Nueva York, G. K. Hall, 1998).
353 *«La indiferencia es la única droga»*: Tristan Tzara, *Œuvres Complètes,* vol. 5 (París, Flammarion, 1982).
353 *«no una persona ... he ganado en fuerza»: Der Sturm*, 144-145 (enero de 1913).
355 *«No guardo la colilla»*: Francis Picabia, *391*, 17 (junio de 1924), sin número de página [4].
356 *«La muerte es la única condición»*: Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, John Elderfield, ed., trad. inglesa de Ann Raimes (Nueva York, Viking, 1974).
356 *«había que asombrarse»*: Ibídem.
357 *«tesoro mágico ... la colectividad real»*: Lucy Lippard, ed., *Dadas on Art* (Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1971).
357 *«Las estrellas escriben»*: Jean Arp, *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, trad. inglesa de Joachim Neugroschel (Nueva York, Viking, 1972).
357 *«Éramos un grupo de abstraccionistas»*: Aline Vidal, «Arp and the Abstraction-Création Group: An Interview with Jean Hélion», *Arp 1886-1966* (Mineápolis, Minneapolis Institute of Arts, 1987).
357 *«A veces aprendemos»*: Arp, *Arp on Arp*.
358 *«no cabe duda»*: Carola Giedion-Welcker, *Jean Arp* (Nueva York, Abrams, 1957), pág. xxx.
358 *«la lámpara con la que Aladino»*: Carolyn Lanchner, *Sophie Taeuber-Arp* (Nueva York, Museum of Modern Art, 1981).

358 *«Creo que he hablado contigo ... una solución natural»*: Ibídem.

359 *«árboles-hongo»*: Hans Janssen y Michael White, *The Story of De Stijl: Mondrian to Van Doesburg* (Nueva York, Abrams, 2011).

359 *«El público no está preparado»*: Ibídem.

360 *«De pie en el escenario»*: Marc Dachy, «Life is an extraordinary invention: Doesburg the Dadaist», *Van Doesburg & the International Avant-Garde*, Gladys Fabre y Doris Wintgens Hötte, eds. (Londres, Tate, 2009).

360 *«a esos pintores de cuadrados ... más o menos abstractas»*: Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art* (Nueva York, Museum of Modern Art, 1936).

360 *«desorden infantil del izquierdismo»*: Ibídem.

360 *«un juego peligroso»*: Fernand Léger, *Functions of Painting*, trad. inglesa de Alexandra Anderson (Nueva York, Viking, 1973). [Trad. española: *Funciones de la pintura*, A Coruña, Cuadernos para el Diálogo, 1969; Barcelona, Paidós Ibérica, 2009; trad. de Antonio Álvarez.]

361 *«Tú pintaste la claridad»*: Jean Arp, «Tu étais claire et calme», en *Jours effeuillés: Poèmes, essais, souvenirs 1920-1966*. Copyright © París, Éditions Gallimard, 1966. [Trad. española: *Días deshojados*, Madrid, Hiperión, 1983; trad. de Gustavo Falaquera.]

361 *«Te fuiste, clara y serena»*: Arp, *Jours effeuillés*.

362 *«un poquito de Merz»*: Gwendolen Webster, *Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study* (Cardiff, RU, University of Wales Press, 1997).

362 *«Ponerle el precio»*: Ibídem.

362 *«En el ínterin»*: Kurt Schwitters, *Lucky Hans and Other Merz Fairy Tales*, trad. inglesa de Jack Zipes (Princeton University Press, 2009).

362 *«Culpable porque se ha negado»*: Ibídem.

363 *«Es un poco demasiado alto»*: Ibídem.

363 *«Existe el arte ... preparar la guerra»*: Kurt Schwitters, *Manifeste und kritische Prosa*, Friedhelm Lach, ed. (Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005).

363 *«Soy ario... El gran ario»*: Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Experiment in Totality* (Cambridge, MA, MIT Press, 1969).

364 *«Fue siempre mi mejor amigo»*: Carta de Schwitters, 18 de junio de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

364 *«A pesar de esos contratiempos»*: John Elderfield, *Kurt Schwitters* (Nueva York, Thames and Hudson, 1985).

365 *«Con amor, MERZ»*: Carta de Schwitters, 18 de junio de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

365 *«Creo que, como yo»*: Carta de Schwitters, 24 de julio de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

365 *«Estoy completamente de acuerdo»*: Carta de Hausmann, 2 de

septiembre de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

365 *«Un juego con problemas serios»*: Carta de Schwitters, 8 de agosto de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

365 *«un miembro importante de la vanguardia»*: Carta de Schwitters, 19 de diciembre de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

365 *«No tenía con qué vivir ... a la cama»*: Carta de Hausmann, 30 de septiembre de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

366 *«Tengo cincuenta y nueve años»*: Carta de Schwitters, 27 de junio de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

366 *«pasar en cama»*: Carta de Schwitters, 3 de octubre de 1946, Getty Research Center, Los Ángeles.

366 *«Alguna vez me gustaría»*: Carta de Schwitters, Getty Research Center, Los Ángeles.

366 *«Había que animarlo constantemente»*: Lucy Lippard, ed., *Dadas on Art* (Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1971).

367 *«Sólo veo en él al artista ... una ternura inmensa»*: Hans Richter, *Encounters from Dada till Today*, trad. inglesa de Christopher Middleton (Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 2013).

367 *«poner casa con dos mujeres»*: Ibídem.

367 *«disciplinadas»*: Dawn Ades y Daniel F. Herman, eds., *Hannah Höch* (Múnich, Prestel, 2014).

369 *«afectados por la fiebre ... nuestro propio misterio?»*: Carola GiedionWelcker, *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*, ed. rev. (Nueva York, Wittenborn, 1960).

369 *«Nadie ha entendido mejor»:* Russell, *Max Ernst*.

370 *«En mayo de 1940»*: Ibídem.

371 *«Algunos viejos amigos»*: Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989, 2.a ed.), pág. xl.

372 *«Es uno de los que han cortado»*: Tristan Tzara, «Kurt Schwitters», pág. 2, Getty Research Center, Los Ángeles.

374 *«Dada nació ... ganancias ilícitas»*: Motherwell, *Dada Painters and Poets*.

374 *«El malentendido que afectó»*: Ibídem.

374 *«[Tzara] se había entronizado»*: Ibídem.

374 *«una breve explosión»*: Ibídem.

374 *«Los anteriores manifiestos dadá ... el Cabaret Voltaire de Zúrich»*: Ibídem.

375 *«las fechas sólo interesan»*: Dawn Ades, ed., *The Dada Reader* (Londres, Tate, 2006).

376 *«Es inútil emplear»*: Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, trad. inglesa de David Britt (Nueva York, Abrams, 1965).

377 *«Desde el principio ... un mito»*: Ibídem.

379 *«Han satirizado a la santa iglesia»*: Ezra Pound, «The Island of Paris: A Letter» *The Dial*, 69: 4 (octubre de 1920).
380 *«bufones en la tragedia de la destrucción de Europa»*: Harriet Watts, ed., *Dada and the Press* (New Haven, CT, G. K. Hall, 2004).
380 *«Joyce había sacado casi medio millón de palabras»*: «Shantih, Shantih, Shantih: Has the Reader Any Rights Before the Bar of Literature?», *Time* (3 de marzo de 1923).
381 *«Cuánto papel desperdiciado»*: Charles Powell, sin título, *Manchester Guardian* (31 de octubre de 1923).
381 *«en virtud de su incoherencia»*: Conrad Aiken, «An Anatomy of Melancholy», *The New Republic* (7 de febrero de 1932), en T. S. Eliot, *The Waste Land: Authoritative Text, Contexts, Criticism*, Michael North, ed. (Nueva York, Norton, 2001).
381 *«un lenguaje que existía antes de dadá»*: John Ashbery, *Reported Sightings: Art Chronicles, 1957-1987* (Nueva York, Knopf, 1989).
382 *«sólo queda la aventura individual»*: Charles Harrison y Paul Wood, eds., *Art in Theory 1900-2000* (Oxford, Blackwell, 2003).
385 *«Tengo la sensación»*: Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg, Art and Life*, ed. rev. (Nueva York, Abrams, 2004).
386 *«la relación más primitiva:»* Richard Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac* (Londres, Atlas, 1993).
386 *«instrumento valioso para la psicoterapia»*: Dario Gamboni, «Sixty Years of Ambivalence», *Damage Control: Art and Destruction Since 1950* (Múnich, Prestel, 2013).
387 *«En este momento, la única»*: Dario Gamboni, «Yoko Ono Talk», *Damage Control: Art and Destruction Since 1950* (Múnich, Prestel, 2013).
390 *«Seamos completamente nuevos»*: Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, ed. de John Elderfield, trad. inglesa de Ann Raimes (Nueva York, Viking, 1974).

RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS

Exquisite Dada: A Comprehensive Bibliography, editado por Jörgen Schäfer (2005), ofrece más de seiscientas excelentes páginas de bibliografía en el que es el décimo y último volumen de *Crisis and the Arts: The History of Dada*, en edición supervisada por Stephen C. Foster, que comenzó a publicarse en 1996. El formato variable de cada volumen convierte esta obra en una herramienta más útil para los estudiosos que para el público general. En el caso de mi libro, los recursos más provechosos, citados con frecuencia en las notas, han sido *Dada Triumphs*!, de Hanne Bergius, y *The Import of Nothing,* de Hubert van den Berg, junto con *The Eastern Dada Orbit*, editado por Gerald Janecek y Toshiharu Omuka, y *Dada and the Press,* en edición de Harriet Watts.

La única historia de dadá escrita para el público general es *Dada et les Dadaïsmes*, de Marc Dachy (1994, ampliada en 2011). Asimismo, *Archives Dada/Chronique* (2005), también de Dachy, es muy útil por su extensión y profusión de ilustraciones. La mayor parte de los estudios sobre el dadaísmo se centran en un lugar en concreto. En inglés recomendamos: *Dada in Paris*, de Michel Sanouillet (2009), *New York Dada 1915-23*, de Francis M. Naumann (1994), y *Generation Dada: The Berlin Avant-Garde and the First World War,* de Michael White (2013).

Son muchas las biografías que se han escrito sobre los principales dadaístas, y las he citado numerosas veces en las notas. Las traducciones de obras originales varían en cuanto a su importancia. Arp, Ball, Breton, Picabia y Van Doesburg están ampliamente disponibles en inglés; en cambio, Tzara y Schwitters no están suficientemente representados en lo que atañe al corpus de sus escritos. Asimismo, escasean las traducciones inglesas de obras de Hausmann, Baader y Serner.

También son numerosos los catálogos de exposiciones sobre dadá, pero ninguno puede rivalizar, en profundidad e inteligencia,

con el *Dada* de mil páginas editado por Laurent Le Bon para la exposición que se organizó en 2006 en el Centre Pompidou; el texto está ordenado alfabéticamente en auténtico estilo dadaísta, y la introducción no aparece hasta la página 512, bajo la letra I.

Para los lectores ingleses, el recurso más práctico es *Dada*, edición de Rudolf Kuenzli (2006), espléndidamente ilustrado y con abundantes traducciones de textos originales; el compendio de traducciones más recomendable sigue siendo la obra pionera de Robert Motherwell, *Dada Painters and Poets* (1951), junto con los muy útiles *Dadas on Art*, editado por Lucy Lippard (1971), el *Almanaque Dadá,* de Richard Huelsenbeck (1993), y *The Dada Reader*, editado por Dawn Ades (2006) y formado exclusivamente por traducciones de publicaciones dadaístas.

En el campo de las revistas y libros dadaístas, un recurso digital inestimable es el International Dada Archive de la University of Iowa (www. lib.uiowa.edu/Dada). Su biblioteca («Digital Dada Library») incluye, escaneados en alta resolución, facsímiles de más de treinta revistas (la serie completa, en su mayor parte) y unos cien libros. Casi ninguno de esos documentos están escritos en inglés, por supuesto, pero vale la pena echarles un vistazo. Otro recurso valioso en línea es UbuWeb, archivo de poesía visual y fonética, con grabaciones de muchos dadaístas e interpretaciones posteriores de obras dadá.

1 Citas tomadas de *La huida del tiempo (un diario): con el primer manifiesto dadaísta*, Barcelona, Acantilado, 2005; trad. de Roberto Bravo de la Varga. *(N. del T.)*

2 En el original inglés, *«Pull down thy vanity!»*. Citamos aquí según la traducción de José Vázquez Amaral: *Cantares completos*, edición de Javier Coy, 3 vols., Madrid, Cátedra, 2010. *(N. del T.)*

3 Citas tomadas de *Estallidos y bombardeos (Blasting and Bombardiering*, 1937), Madrid, Impedimenta, 2008, traducción de Yolanda Morató. *(N. del T.)*

4 Cita tomada de la traducción de José María Valverde, Barcelona, Lumen, 1976. *(N. del T.)*

5 En traducción española: *La huida del tiempo (un diario): con el primer manifiesto dadaísta*, Barcelona, Acantilado, 2005, trad. de Roberto Bravo de la Varga. *(N. del T.)*

6 Las citas de *Conversaciones con Marcel Duchamp* están tomadas de la traducción de Jordi Marfà, Barcelona, Anagrama, 1984. *(N. del T.)*

7 Las citas de *Duchamp*, de Calvin Tomkins, están tomadas de la traducción de Mónica Martín Berdagué, Barcelona, Anagrama, 1999. *(N. del T.)*

8 Agradecemos a Gabriel Hormaechea la traducción de estos versos a partir del original francés. *(N. del T.)*

9 Una versión aproximada: «El dadaïsmo ha atacado bellas artes. Él ha declarado que el arte es un purgante mágico aplicó la lavativa a la Venus de Milo y dejó que “Laocoonte & Hijos” por fin se ausentaran después de haberse torturado a sí mismos en el combate de fin del milenio contra la serpiente de cascabel. El dadaïsmo ha llevado afirmación y negación al absurdo. A fin de llegar a la indiferencia, el dadaïsmo fue distructivo.» *(N. del T.)*

10 Agradecemos a Joaquín Garrigós la traducción de este texto a partir del original rumano. *(N. del T.)*

Título de la edición original:
Destruction Was My Beatrice. Dada and the Unmaking of the Twentieth Century

Edición en formato digital: febrero de 2016

Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-3690-5

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es